Revue et Gazette.

<36603555860010

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS,

RÉDIGÉE PAR

MM. G.-E. ANDERS.
F. BENOIST, professeur de composition au Conservatoire.
BERTON, membre de l'Institut.
BERLIOZ.
HENRI BLANCHARD.
MAURICE BOURGES.
CASTIL-BLAZE.
PHILARÈTE CHASLES.
F. DANJOU.
ELWART.
FÉTIS père, maître de chapelle du roi des Belges.
EDOUARD FÉTIS.
AD. GUEROULT.
STEPHEN HELLER.
EDME SAINT-HUGUÉ.
JULES JANIN.
KASTNER.
DE LAFAGE.
G. LEPIC.
LISZT.
MARX.
CHARLES MERRUAU.
EDOUARD MONNAIS.
D'ORTIGUE.
PANOFKA.
H. PREVOST.
L. RELLSTAB, rédacteur de la *Gazette de Berlin*.
GEORGES SAND.
ROBERT SCHUMANN, directeur de la *Nouvelle Gazette musicale de Leipzig*.
J.-G. SEYFRIED, maître de chapelle à Vienne.

SIXIÈME ANNÉE.

1839.

PARIS,
AU BUREAU D'ABONNEMENT, 97, RUE RICHELIEU.

1839.

PARIS. — IMPRIMERIE DE BOURGOGNE ET MARTINET, RUE JACOB, 30.

TABLE DU SIXIÈME VOLUME DE LA GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

ANNÉE 1839.

TABLE ALPHABÉTIQUE DES MATIÈRES.

A

Académie royale de musique. Voy. *Théâtres*.
Acoustique. Expériences sur le son et sur la vibration des corps solides, par M. Caguiard-Latour. 531.
Acteurs (Des) dramatiques et lyriques. *Article* de M. H. Blanchard. 235.
Ambubaiæ, musiciennes de la Syrie. *Art.* de M. Lecomte. 1.
ANECDOTES.
Albertazzi (La chatte de Mme). 352.
Choron. 215.
Gluck (Le jugement dernier de). 214.
Hændel. 216.
Mozart jugé par Haydn. 351. — Encore Mozart. 364.
Paer. 176.
Scaramouche. 423.
Souvenir d'un vieil amateur. Un succès de chapeau, ou une représentation de Sylvain. 270.
Annonces de musique nouvelle. Voyez à la fin de chaque numéro.
Archet (Action de l') sur les cordes. Extr. d'un Mémoire de M. Duhamel. 477.
Archives curieuses de la musique. *Art.* de M. Danjou. 33. — 135. 321. 369. 376. 377. 385. 391. 409. 505. 507.
Art musical (Des tendances de l') à l'époque actuelle, et de l'avenir. *Art.* de M. Fétis père. 129.
Arts (Les) du luxe. *Art.* signé Frédéric Mab (pseudonyme). 276.
Association musicale de l'Ouest. Congrès de 1839. — Niort (Extrait de la *Revue de l'Ouest*). 123.
Association nationale allemande pour la musique. 79. 166.
— Journal publié par cette société, 167.
Autographe (Sur un) de Nicolas Piccini (lisez Piccinni). *Art.* de M. Danjou. 193. Rectification au sujet de cet article. 231.

B

Bardes gaulois (*Notice* sur les) dans leur rapport avec l'histoire de la musique. *Art.* de M. d'Ortigue. 419.
Bayadères (Les) à Francfort. 158.
Beffroi de Gand. 159.
BIOGRAPHIES.
Camargo (Mlle de). *Art.* signé X. X. 25.
Fink (G. Guillaume). *Art.* de M. Kastner. 261.
Frescobaldi, par M. Fétis (Extrait de la *Biogr. univ.* des musiciens). 507.
Habeneck, par le même. 69.
Haydn (Jos.), par le même. 532. 549. 572. 580.
Hérold, par le même. 73.
Hoffmann (E.-T.-A), par le même. 324.
Hummel, par le même. 292.
Kirnberger, par le même. 359.
Mattei (Stanislas). *Art.* de M. A. De La Fage. 340. 349.
Rameau. *Art.* de M. Maurice Bourges. 201. 212. 228.
Seyfried (Ignace). *Art.* de M. Kastner. 495.
Tæglichsbeck. *Art.* anon. 441.
Bordeaux (Statistique musicale de). 132. 141.
— (La musique à). Lettre de M. Maurice Bourges. 470.

C

Carpentras (Musique religieuse à). 30. Voy. *Musique*.
Carillon (Notice historique sur le) de l'ancienne horloge astronomique de la cathédrale de Strasbourg. *Art.* de M. Lobstein. 590.
Casino-Paganini. Voy. *Concerts*.
Chant (Cours de) et de tenue dramatique, par M. Delsarte. *Art.* de M. Guéroult. 352. 409.
— (De l'enseignement populaire du). *Art.* de M. Gueroult. 137.
— Ecclésiastique (De l'état actuel du) et de la musique religieuse en France. *Art.* de M. Danjou. 113. 155.
— — (De l'expression du) comparée à l'expression de la musique moderne. *Art.* de M. d'Ortigue. 307.
Chronique dramatique. 244. Voy. la table de la *Revue musicale*.
Cloche-Tabarié, appareil servant à faire recouvrer la voix. 46.
Concert souterrain. 541.
CONCERTS.
— du *Conservatoire*, 2e concert. — *Art.* de M. Berlioz. 35.
3e concert. *Art.* du même. 50.
4e concert. *Art.* du même. 70.
5e concert. *Art.* du même. 86.
Concerts du vendredi saint et du jour de Pâques. *Art.* du même. 110.
— de la *Gazette musicale*, 2e concert. Programme. 33. — *Art.* de M. Berlioz. 90.
3e concert. Programme. 81. — Compte-rendu par M. Blanchard. 93.
5e (lisez 4e) concert. Programme. 345. 353. 361. — *Art.* de M. Blanchard 372.
5e concert. Programme. 465. — *Art.* de M. Blanchard. 372.
— de l'*Athénée musical*. 75e concert. 65. — 75e concert. 136. 150.
— du *Casino Paganini*. Ouverture. *Art.* signé E. M. 200. — 215. 231. 240. 271. — Fermé par l'autorité. 336. — Procès. 472.
— du *Cercle musical*. 136.
— des *Champs-Élysées*. 200. 208. 240.
— du *Jardin-Turc*. 150. 159. 192.
— Musard. 271. 296. — Réouverture. 440. — Liquidation. 587. — Projet de les établir à Londres. 487.
— de la *Société musicale*. 7.
— Valentino. 440. 447. 463. 575.
— de M. Alard. 79. Matinées musicales de MM. Alard, Lecointe, Croisilles et Chevillard. 72. 587.
— de M. Artot, à Marseille. 480.
— de MM. Artot et Dœhler. Programme. 111. *Art.* de M. Blanchard. 117.
— de MM. Artot et Labarre, à Marseille. 423.
— de M. Ashton, à Liverpool. 48.
— de Mlle Bazin, 231.
— de MM. Baermann, à l'Opéra. 23. — Au Conservatoire. 47. 54.
CONCERTS.
— de Mme Belleville-Oury. Programme. 119.
— de M. de Bériot, à Vienne, 503. à Brunn, 511.
— de MM. de Bériot et Benedict, à Stuttgard. 496.
— de M. Berlioz, au Conservatoire (*Roméo et Juliette*, symphonie). 1er concert. Programme. 480. 488. — *Art.* de M. Ch. Merruau. 497. 2e concert. 503. 519. — 3e concert. 528.
A Robert Schumann, à Leipzig (analyse de la symphonie de *Roméo et Juliette*), par M. Stephen Heller. 546. 560.
— de M. Bessems, à Saint-Omer. 447.
— de Mlle Bincourt et M. Garreau, à Barcelonne. 376.
— de M. Bouly, à Cambrai. 575.
— de M. Compagnucci. Programme. 79.
— de M. Daroudeau, à Bourges. 87.
— de M. Delioux (Charles). 93.
— de M. Dœhler à La Haye, 476.
— de MM. Dœhler et Artot. Progr. 111. — *Art.* de M. Blanchard. 117.
— de Mlle Drouart. Progr., 72.
— de Mme Dubart et M. Deshayes, 94.
— de M. Ernst, à Hambourg, 512, 544. — à Hanovre, 488. — en Hollande. 22.
— de M. Fortado, à Saint-Malo, 359.
— de M. Franck (César-Auguste), 7.
— de M. Geraldy. Progr.. 55.
— de M. Ghys, 93. — A Strasbourg, 280.
— de Mlle d'Hennin, à Marseille, 51.
— de M. Honnoré (Léon). Progr., 119. — Compte-rendu par M. Blanchard, 124.
— de MM. Kontski. Progr., 95.
— de Mmes Laues et M. Dubois, 47.
— de Mlle Lucy Laurens, à Besançon, 87.
— de M. Liszt, à Vienne, 512. — 531.
— de Mme Merlin (la comtesse) pour les victimes de la Martinique, 128, 136.
— de M. et Mme Mortier de Fontaine. Progr., 7.
— de M. Neukirchner (matinée musicale). *Art.* de M. Kastner, 71.
— de M. Nourrit (Auguste), au Havre, 384.
— de M. Ole-Bull, à Munich, 535. — A Salzbourg (pour le monument de Mozart), 535.
— de MM. Pleyel et Cie. (soirée musicale). *Art.* de M. Auguste Morel, 583.
— de Mme Pleyel, à Leipzig, 448.
— de M. Prume, à Berlin, 512.
— de Mlle Puget (Loïsa), à Arras, 528. — à Rouen, 575.
— de M. Reber (Henri). *Art.* de M. Aug. Morel 139. Progr., 543. — *Art.* de M. Ad. Gueroult, 577.
— de M. Rosenhain, à Francfort, 472.
— de Mlle Rossi. — *Art.* de M. Blanchard, 100.
— de M. Rudersdorf, à Manchester, 48.
— de M. Schneitzhœffer, au Conservatoire, 7.
— de M. Thalberg, à Leipzig et à Dresde, 8. — A Londres, 208. — A Windsor, 472.
— de MM. Vogt et Artot, à Bordeaux, 565.
— de Mlle Wieck (Clara). Progr., 119. — Compte-rendu par M. Blanchard, 125.

Concerts.
— de Wolfram, 102. — Compte-rendu par M. Blanchard, 124.
— de M. Zimmerman (soirées musicales). *Art.* de M. Blanchard, 94, 156.
Concert de la Société philharmonique d'Arras, 39.
— — de Beauvais, 32.
— — de Bordeaux, 72. 543.
— — de Dijon, 167, 575.
— — de Grenoble, 47, 95.
— — de Lisieux, 565.
— — d'Orléans, 150.
— — de Poitiers, 47.
— — de Strasbourg, 95.
— — de Tours, 587.
— — de Valognes, 408.
— du Cercle philharmonique de Bordeaux, 128.
— de l'Institut musical d'Orléans, 72, 192.
— donné à Strasbourg au profit de la souscription pour le monument de Beethoven, 103.
— Concerts-Thubaneau, à Marseille, 47, 95.
Concert annuel de l'École royale de musique de Berlin, 415.
— historique de la musique belge (à Bruxelles). — *Art* signé A. S. (Extr. de l'*Indépendant* de Bruxelles), 581.
— de la Société philarmonique de Bruxelles. — *Art.* signé X. X. (Extr. du même journal), 540.
— spirituel à Dresde, 111.
— de l'Académie royale de musique de Londres, 103.
— de l'Institut des aveugles de Munich, 496.
Concert monstre à Naples, 16.— à Varsovie, 248.
— remarquable à Vienne (Autriche), composé de 1,132 exécutants, 79.
— Revue des concerts. *Articles* de M. Blanchard, 93, 100, 124, 156.
Conservatoire de musique de Paris. Concours, 263. — 1er *art.*, 269, — 2e *art.*, 299, — 3e *art.*, 310.
—Distribution des prix. *Art.* de M. Danjou, 485.
— de Bruxelles. Concours, 311.
— de Lille. Distribution des prix, 367.
— à établir à Narbonne, 176.
— — à Dresde, 440.
Cordes musicales perfectionnées, 391
Correspondances de Francfort, 157, 190, 245, 407, 445, 574.
— de Milan, 439, 478.
— d'Orléans, 6, 16.
— de Strasbourg, 534.
— de Vienne, 574.
— de Wiesbaden, 343. Voy. *Lettres.*

D

Danses des indigènes d'Alger, 328. Voy. *Musique.*
Débuts. Voy. *Théâtres.*
Déclamation (Classe de) spéciale et lyrique, 32.

E

Écosse (mélodies anciennes de l') et recherches historiques sur la musique écossaise, par Guillaume Dauney. — *Art.* de M. Philarète Chasles, 421, 442.
Exposition des produits de l'industrie, par M. Anders.
1er *article* (Indroduction : coup-d'œil historique sur les expositions précédentes), 145.
2e *article.* Appareils d'acoustique de M. Marloye, 146.
3e *article.* Mélophone de M. Leclerc. — Harmoniphon de M. Paris, 161.
4e *article.* Harpes, 172.
5e *article.* Harpes (suite et fin), 180.
6e *article.* Pupitre mécanique, 187.
7e *article.* Pianos. M. Boisselot de Marseille, 199.
8e *article.* Pianos (suite). M. Pape, 217.
9e *article.* Pianos (suite). M. Érard.—M. Pleyel, 237.
10e *article.* Pianos (suite). MM. Roller et Blanchet, 252.
11e *article.* Pianos (suite). MM. Kriegelstein et Plantade. — M. Montal, 273.
12e *article.* Pianos (suite et fin). MM. Wœlfel et Laurent. — Bernhardt. — Domeny. — Rosellen. — Rogez. — Frank. — Schœn.— Cluesman, 322.
— Distribution des médailles, 287.
— Complément de la liste des récompenses. — Quelques mots sur la commission du jury, 302.

F

Famille musicale de 54 membres, en Silésie, 215.
Festival de Norwich, 48, 384.
Fête de sainte Cécile, à Arras, 510.
— — à Boulogne, 544.
— — à Cherbourg, 511.
— — à Périgueux, 511.
— — à Poitiers, 511.
— — à Saint-Malo, 511.
— — à Toulouse, 528.
— musicale à Deux-Ponts, 136.
— — à Douai, 236.
— — à Dusseldorf, 168.
— — à Lubeck, 200.
— — à Vienne (Autriche), 392, 488.
Fêtes musicales de la grande association de l'Ouest. — *Art.* signé M. G. (Extr. du *Journal de la Vienne*), 222. Voyez aussi 216.
Fêtes (Des) et de la musique en Bretagne aux xve et xvie siècles. — *Art.* signé M., 76, 97.
Fugue (De la nécessité d'étudier la). — *Art.* de M. Elwart, 12.

G

Gazette musicale, avis du directeur aux abonnés, 1, 9, 215, 273, 409, 537, 545, 557, 577.

H

Harmonie (Recherches et conjectures nouvelles relatives à l'histoire de l').—*Art.* de M. Adrien de La Fage, 233, 259.

I

Instruments.
Basson perfectionné par M. Adler, 63.
Contrebasse munie d'un clavier, 376.
Harmoniphon. — *Art.* de M. Anders, 161.
Harpe.— *Art.* du même, 172, 180.
Mélophone. — *Art.* du même, 161.
Orgue de Saint-Sulpice, à Paris, 575
— de Saint-Denis-du-Saint-Sacrement, à Paris, 352.
— de l'église de Gonesse, 47.
— de l'église de Saint-Désiré, à Lons-le-Saulnier, 528.
— de l'église de Sainte-Paterne, à Orléans, 143.
— de la cathédrale de Tull, 528.
— à Altembourg (Célébration du centième anniversaire), 480.
Orgue gigantesque mû par la force d'un moulin à vent, 239.
Orgues (Du nouveau système de construire des), par Tœpfer. — *Art.* de M. Fétis, 185, 194, 278.
Piano. — *Art.* de M. Anders, 198, 217, 237, 252, 273, 322.
Serpent à pavillon perfectionné, 415.
Violon (Physiologie du). — *Art.* de M. Blanchard, 247, 300, 331.
Instrumentation (De l') moderne. — *Art.* de M. Blanchard, 17.

J

Jeu musical (rouge et noir) pour composer des valses et contredanses, 319.
Journal de musique (De l'utilité d'un), de ses devoirs, etc. — *Art.* de M. Fétis, 345.
Jugement obtenu par M. Maurice Schlesinger contre M. Léon Escudier, 25.

L

Lettre de M. Berlioz à Liszt, 297.
— de M. Danjou, de l'état actuel de la musique à Lille, 501.
— de M. Elwart sur l'état de la musique à Rouen, 479.
— de M. Ghys au directeur de la *Gaz. mus.*, 7.
— de M. Laurens à la *Revue du Comtat*, 37.
— de M. Liszt au comité du monument de Beethoven, 415.
— de M. Massimino à M. Fétis, 518.
— de M. Norès au directeur de la *Gaz. mus.*, 335.
— de M. Sowinski au directeur de la *Gaz. mus.*, 191
— d'un bachelier ès-musique, par M. Liszt, 417.
— sur l'état de la musique à Madrid, signée D. G***, 281.
Lettres d'un dilettante anglais; 1re lettre (de Berlin), 489; 2e (de Leipzig), 517.
— d'un touriste, 6, 16, 45, 85, 101, 149, 182, 290, 329.
— Sur l'état actuel de la musique en France, signées Giuseppe Gagliardi (pseudonyme); 1re lettre, 257; 2e lettre, 452.
— à S. A. R. le prince de ***, signées Schoboerlichneraasfeldenberg (pseudonyme); 3e lettre, 19. (Les deux premières et les suivantes se trouvent dans la *Revue musicale*. Voy. la table de la *Revue.*
Lille (de l'état de la musique à). Lettre de M. Danjou, 501.
Littérature musicale. Voy. *Revue critique.*

M

M (La lettre). Rôle qu'elle joue dans l'histoire de la musique, 255.
Madrid (Sur l'état de la musique à). Lettre signée D. G***, 281.
Matinées musicales. Voy. *Concerts.*
Meloplaste (Méthode du) introduite en Italie, 512.
Mouvement (Du) en musique. — *Art.* de M. le baron Blein, 571.
Mozart (Deux jugements de M. Jules Maurel sur), 494 Voy. *Lettre.*
Mozart, ses œuvres ; son influence sur l'art et les artistes. *Art.* de M. Fétis, 369, 384, 401, 473.
— (Jugement dernier sur), 337.
Musiciens (Des) modestes. *Art.* de M. Blanchard, 221.

Musique (Effets de la) sur les animaux. *Art.* anon. 108.
— (De la) dans l'éducation *Art.* de M. Laurentie, 169.
— (De l'introduction de la dans l'instruction primaire. *Art.* de M. Fétis, 425. 433.
— ancienne (Questions historiques et philosophiques sur la) *Art.* de M. Lecomte, 177, 225.
— (Recherches sur la) et ses instruments chez quelques peuples de l'antiquité. *Art.* de M. de Pontécoulant. 9. 41. 65.
— des indigènes d'Alger, 328. Voy. *Danses.*
— des Arabes. *Art.* de M. Lecomte, 49. 57.
— (De la) aux îles Baléares. *Art.* de M. Laurens. 486.
— (De la) en France. par Cecconi, 499.
— (Sur l'état de la) à Madrid. Lettre signée D. G***. 281.
— (De la) en Russie. Aperçu historique. *Art.* de M. Anders, 513, 521.
— d'église (Archives de) à Schœnlinde en Bohême. 328.
— religieuse (Un mot sur la) en général, et sur celle de l'église de Carpentras en particulier. (Extr. de la *Revue du Comtat*), 30.
— — Messe de M. Beaunier, exécutée dans l'église de Notre-Dame, 124.
— — Messe de M. Elwart, exécutée à Arras pour la fête de Sainte-Cécile, 510.
— — Messe à grand orchestre, composée par M. Elwart et exécutée à Saint Eustache. *Art.* signé F. D., 111.
— — Salut en musique à Saint-Eustache, 316.
— vocale. Son enseignement dans l'armée. *Art.* de M. Gueroult, 243.

N

Nécrologie.
Brod, 111, 119.
Feuillet-Dumas (Mad.), 86.
Galvi-Neuhans (Mad.). *Art.* de M. Remond, 288.
Lafont. *Art.* de M. Fétis, 359.
Messemer, cornet à pistons, mort à Pétersbourg, 587.
Mooser (Aloyse), facteur d'orgues, mort à Fribourg. 587.
Nourrit (Adolphe), 103. Voyez la *Revue musicale*, n° 12.
Paer, 143 — *Art.* de M. Fétis. 147.
Plantade (N.). 564. Rectification, 583.
Pougaud (Mlle). 95.
Tambolini, 503.
Schunke (Charles), 552.
Weber (Godefroi), 400.
Wœfram. Voy. Wolfram.
Wolfram (Joseph-Marie), 415.
Notation (De la) et de la gravure en musique. *Art.* signé Mab (pseud.), 318.
Nouvelles de Paris.
7, 23, 32, 39. 46. 54. 62, 71. 78, 86, 94. 102, 111, 119, 128, 135, 143, 150, 159, 166, 176, 183, 191, 200, 208, 215, 224. 231, 239, 246, 255, 263, 271, 279, 296, 303, 312, 319, 328, 335, 344, 351, 359, 367, 376, 384. 391, 400, 407, 415, 423, 440, 447, 463. 472, 479, 487, 495, 503, 511, 519, 528, 535, 543, 552, 564, 574. 586.
Nouvelles des départements.
Aire (Pas-de-Calais). 587.
Ajaccio. 192.
Amiens, 7.
Angers. 55. 111. 159. 192. 240. 544.
Arras. 39. 72. 384. 455. 528.
Avignon. 39. 128.
Beauvais. 32. 111. 167. 216.
Besançon 87. 192. 391. 528.
Bordeaux. 16. 39. 72. 87. 128. 143. 183. 296. 352. 496. 528. 543. 565.
Boulogne. 336. 544.
Bourges, 87.
Brest. 32, 176. 535.
Calais 480.
Cambrai. 296. 511.
Chartres 128.
Château Gontier. 216.
Cherbourg. 125. 511. 544
Clermont. 39. 344. 480. 541. 528.
Colmar. 280.
Compiègne. 32.
Dijon 16. 167. 575.
Dôle. 72.
Douai. 176.
Genève. 47
Grenoble. 47. 167. 296.
Havre. 240. 584
La Rochelle 304.
Lille. 7. 16. 47. 55. 192. 367. 408. 511. 544.
Limoges. 47.
Lisieux 565.
Lons le Saulnier. 528.
Lyon. 7. 47. 183. 240. 23. 565.
Marseille. 23. 32. 39. 47. 55. 79. 150. 167. 192. 240. 319. 423. 480. 528. 543.
Meaux. 447.
Melun. 312.
Metz 87. 544.
Montpellier. 23. 55. 565. 587.
Nancy. 480.
Nantes. 23. 102. 150. 167. 192. 423. 587.
Narbonne. 176.
Nîmes. 176.
Niort. 63. 216.
Orléans 72. 143. 150. 192.
Périgueux. 455. 511.
Perpignan 565.
Poitiers. 47. 72. 544. 587.
Reims. 159. 480. 528.
Rennes. 336.
Rouen 72. 111. 167. 183. 191 320 336. 447. 488. 587.
Saint-Malo. 63. 359. 511.
Saint Étienne. 192. 359.
Saint-Omer. 447.
Saint-Quentin. 448.
Strasbourg 103 143. 167. 231. 280. 319. 336 352.
Toulon. 480. 563.
Toulouse 55. 103. 143. 159. 231. 304. 384. 528. 543. 587.
Tours. 344. 511. 587.
Troyes 39. 528.
Tulle. 528.
Valognes. 408.
Versailles. 535.
Nouvelles de l'étranger.
Alexandrie. 512.
Alger. 48. 95.
Altembourg. 480.
Amsterdam. 63.
Anclam. 168.
Anvers. 8. 55.
Augsbourg 8.
Bade. 240. 304.
Bâle. 103.
Bamberg. 279.
Barcelone. 376.
Berlin 95. 103. 167. 216 224. 312. 320 344. 415. 496. 512. 565.
Bologne. 151.
Bruxelles. 7. 55 544 575.
Cagliari, 512.
Cambrai 575.
Carlsruhe. 111. 167. 392.
Cesena 512.
Cheltenham. 63.
Constantinople. 8.
Corfou. 159.
Darmstadt. 47 363.
Dresde 8. 72 111. 312. 356 408. 440 496 535.
Dusseldorf. 87. 168.
Florence. 8. 247.
Francfort. 190. 392.
Gand. 544.
Gênes. 55. 448. 535.
Genève. 63
Hambourg. 95. 512. 544.
Hanovre. 448.
Haye (la). 159 496.
Italie. 263 368.
Leipzig. 8. 151. 440 448. 544.
Liége. 575.
Liverpool. 48.
Londres. 48. 55. 63 87. 103 136 216. 247. 320. 456. 565
Lubeck. 200.
Lucques. 512.
Malaga. 512.
Manchester. 48.
Mantoue. 48.
Mayence 408.
Messine. 48.
Milan. 8. 55. 336. 496. 512. 535. 544.
Munich. 95. 136. 496 512 535 565.
Naples. 16. 24. 48 55. 63. 79 103. 136. 167. 224. 247. 296.
Newcastle. 48.
New York. 192.
Norwich 48.
Nuremberg. 496 544.
Palerme. 216.
Pavie. 336.
Pesth. 216. 224. 392 408.
Pétersbourg. 8. 111. 480.
Piacenza. 336.
Posen 168.
Prague. 87.
Presbourg. 87.
Rome. 63 72. 95. 216. 312. 400. 408 448.
Rotterdam 3·2.
Sinigallia. 336.
Stockholm. 247.
Stuttgard 496.
Trieste. 216. 512.
Varsovie. 480.
Venise 224 231. 365.
Vienne (Autriche). 72. 79. 95. 111. 168 224. 231. 240. 247. 263. 344. 392. 415. 456. 496. 512. 575. 587.
Zara. 512.

O

Odéon. Projet d'y faire jouer une troupe allemande en été, 586.
Opéra. Voyez *Théâtres.*
Opéra Comique. Voyez *Théâtres.*

P

Parisienne (Mélodie de la), retrouvée dans une ancienne chanson allemande, 312.
Perroquet chantant. 391.
Plain-chant (Origine du). *Art.* de M. D'Ortigue.
Point d'arrêt. Pourquoi il s'appelle aussi point d'orgue. *Art.* de M. Adrien de La Fage, 317.
Polémique. Lettre de M. Carafa, 295.
Prosodie et déclamation. *Art.* de M. Maurice Bourges, 569.
Pupitre mécanique, 187. Voyez Exposition.

R

Revue critique.

Littérature musicale. Théorie, etc.

Aimon (Léopold). Études élémentaires de

Revue critique. (Littérature musicale, théori etc.)
l'harmonie. *Art.* de M. Adrien de La Fa 262.
André (A.). Traité de composition, par M. tis, 285.
Blein (Le baron). Principes de mélodie d'harmonie déduits de la théorie des vibr tions. *Art* de M. Lecomte, 105, 125.
Daniel (Salvador). Commentaire de l'alph bet musical et de la grammaire philharm nique. *Art.* de M. Danjou. 377.
Lichtenthal (P.). Dictionnaire de musiqu 59.
Marx (A.-B.). Science générale de la mu que. — Science de la composition musical *Art.* de M. Fétis, 285.
Pierre (L'abbé). De l'harmonie dans ses ra ports avec le culte religieux. *Art.* de M. Da jon, 78.
Weber (Godefroi). Essai d'une théorie syst matique de la composition, par M. Féti 209. 219.

Musique religieuse.

Beaunier. Messe de *Requiem*. *Art.* de M. Bla chard, 561.
Brée (Van). Messe à grand orchestre, p M. Danjou. 541.
Hanssens (C.-L.) *Te Deum*, par le même 541.
Tadolini (F.). Six chants sacrés. *Art.* sig H. P. 94.
Vershulst. *Tantum ergo*, par M. Danjou, 54
Weber (C.-M. de). Messe en *sol* à 4 voix, av chœurs. *Art.* signé F. D. 414.

Chant.

Panseron (Ang.). Méthode de vocalisatio *Art.* de M. Blanchard, 461.
Perino (Marcello). Nouvelle méthode chant, trad. de l'italien par A.-L. Blondea *Art.* de M. Danjou, 164.
Danney (Guillaume). Mélodies anciennes l'Ecosse. *Art.* de M. Philarète Chasles, 42 442.
Meyerbeer. Scène et prière, composée pou les débuts de Mario dans *Robert le Diabl* *Art.* de M. Blanchard, 164.
Niedermeyer. Musique de chant. (*La noce Lenor*, ballade. — *Une scène des Apennin* — *Que ne suis-je un comte.* — *L'étrangère*, ro mance.) *Art.* de M. Blanchard, 53.
Spontini. Œuvres nouvelles. *Art.* signé N*** 527.
Tadolini (F.). *L'Eco di Scozia*, mélodie ro mantique, 94.
Weber (C.-M. de). *Lyre et glaive*, 4 chant nationaux. *Art.* de M. Blanchard, 254.
Album de Giulio Alari, 22.
— de Frédéric Bérat, 563.
— de Bianchéri, 586.
— de Clapisson, 552.
— de Mlle Mazel. 552.
— de Mme Molinos-Lafitte, 551.
— de Mlle Loïsa Puget. 562.
— de Camille Schubert, 564.
— de S. Thalberg, 22.

Piano.

Bertini. Études artistiques, par M. Heller, 62.
Chopin. Douze études nouvelles, par le même 61.
Dœhler. Grandes études de concert et fan taisies pour le piano. *Art.* de M. Blanchard 445.
Henselt. Études caractéristiques, par M. Hel ler, 61.
Sowinski (A). Grandes variations de concert sur le duo des *Puritains*, par M. Blanchard 413.

Revue critique (Piano).
Tanhert. Douze études, par M. Heller, 60.
Thalberg. Études, par le même, 4.
Piano et violon.
Louis (N.). Douze caprices-études pour piano et violon concertants, par M. Blanchard, 527.
— Grand duo concertant, par le même, 117.
— Fantaisie dramatique, par le même, 527.
Sowinski (A.). Grand duo, par le même, 413.
Violon.
Louis (N.). Méthode élémentaire de violon, par M. Blanchard, 117.
Lwoff (Alexis). Première fantaisie sur des airs russes, avec acc. d'orchestre. *Art.* non signé, 366.
Klemczynski (Julien). Premier quatuor pour 2 violons, alto et violoncelle, par M. Blanchard, 117.
Contrebasse.
Gouffé. Méthode de contrebasse à 4 cordes. *Art.* de M. Hipp. Prévost, 462.
Flute.
Coche (V.). Méthode pour la nouvelle flûte, (*flûte Bœhm*). *Art.* de M. Elwart, 389.
Rouen (Sur l'état de la musique à). Lettre de M. Elwart, 479.

S

Salle Favart. Projet de loi pour sa reconstruction, 215.
— destinée à l'Opéra-Comique, 247, 263.
Séance musicale des élèves de M. Wilhem. *Art.* de M. Adrien de La Fage, 270.
Société musicale de Venise. Legs qu'elle reçoit pour l'exécution annuelle de trois *Requiem*, 565.
Société philharmonique d'Arras, 488.
— — de Clermont, 511.
— — de Niort, 216.
Voy. encore *Concert.*

T

Te Deum. Quel est l'auteur du *Te Deum.* *Art.* de M. d'Ortigue, 596.
Théâtres.
Paris.
Académie royale de musique. De la réunion de l'Opéra français et de l'Opéra italien. *Art.* de M. Fétis, 313.
Projets de M. Aguado pour l'exploitation de l'Opéra et du Théâtre italien, 503.
Nomination d'un second directeur (M. Ed. Monnais), 479, 503.
L'ancien bal de l'Opéra. *Art.* signé F. D., 54.
Reprise de *Benvenuto Cellini*, mus. de M. H. Berlioz. *Art.* de M. Elwart, 15.
Reprise de l'*Iphigénie en Tauride*, de Gluck. *Art.* de M. Ad. Gueroult, 121.
La Vendetta, opéra en 3 actes, mus. de M. de Ruolz. (Première représentation). *Art.* de M. Blanchard, 373.
La Xacarilla, opéra en 1 acte, mus. de M. Marliani. (Première représentation). *Art.* de M. Hipp. Prévost, 437.
La Sylphide et Mlle Lucile Grahn. *Art.* signé S., 460.
Début de Mlle Augusta Maywood (dans *le Diable Boiteux*). *Art.* signé Ch. M., 469.
Débuts de Mlle Nathan dans *la Juive.* *Art.* de M. Danjou, 163.
Début de Mlle Rieux dans *Robert-le-Diable.* *Art.* de M. Danjou, 405.
Théâtre royal italien. Provisoirement à l'Odéon, 391. — Personnel de la troupe, 391.

Théâtres (Paris).
— Ouverture, 400. — Promesse d'une nouvelle salle. 391.
L'Elisire d'Amore, opéra buffa en 2 actes, mus. de Donizetti. (Première représentation). *Art.* signé S..., 20.
Inès de Castro, mus. de M. Persiani. (Première représentation). *Art.* signé F. D..., 584.
Lucia di Lammermoor. — *Il Barbiere di Siviglia.* *Art.* de M. Hipp. Prévost, 470.
Le Nozze di Figaro. Représentation au bénéfice de Lablache. *Art.* de M. Berlioz, 75.
La Sonnambula. *Art.* signé M., 454.
Début de Mlle Pauline Garcia. *Art.* de M. Danjou, 405.
Théâtre italien. *Art.* de M. Berlioz, 429.
Théâtre royal de l'Opéra-Comique. Origine et Révolutions de l'Opéra-Comique. *Art.* de M. Édouard Fétis, 537, 557.
Eva, drame lyrique en 2 actes, musique de MM. Coppola et Girard. (Première représentation). Début de Mme Eugénie Garcia. *Art.* signé M. S., 529.
Le Planteur, mus. de M. Hipp. Monpou. (Première représentation). *Art.* signé G****, 70.
Polichinelle, opéra comique en 1 acte, mus. de M. Montfort. (Première représentation). Début d'Ernest Mocker. *Art.* de M. Maurice Bourges, 189.
Régine ou Les deux nuits, opéra-comique en 2 actes, mus. de M. Adam. *Art.* de M. Blanchard, 21.
La Reine d'un jour, mus. de M. Adam. (Première représentation). *Art.* de M. Blanchard, 383.
Le Shérif, opéra en 3 actes, mus. de M. Halevy. (Première représentation). *Art.* de M. Blanchard, 353, 365, 380.
La Symphonie, opéra en 1 acte, mus. de M. Clapisson. (Première représentation). Début de Marié. *Art.* de M. Danjou, 412.
Les Travestissements, opéra-comique en 1 acte, mus. de M. Grisar. (Première représentation). *Art.* signé R. P., 485.
Les Treize, opéra-comique en 3 actes, mus. de M. Halevy. Analyse de la partition). *Art.* de M. Fétis (Extr. du *Temps*) 265.
Continuation des débuts d'Ernest Mocker dans *les Treize.* *Art.* signé M. S., 230.
Théâtre de la Renaissance. *La Chasse royale*, opéra de genre en 2 actes, mus. de M. Godefroi. (Première représentation). *Art.* de M. H. Castil-Blaze, 438.
La Chaste Suzanne, opéra de genre en 4 actes, mus. de M. Hipp. Monpou. (Première représentation). *Art.* anonyme, 585.
L'Eau merveilleuse, opéra de genre en 2 actes, mus. de M. Grisar. — *Le Roi Margot*, com. avec airs nouveaux, mus. de M. Thys. *Art.* de M. Hipp. Prévost, 44.
La Jacquerie, drame lyr. en 2 actes et 4 tableaux, mus. de M. Mainzer. (Première représentation). *Art.* de M. Blanchard, 406.
Lucie de Lammermoor, opéra en 4 actes, mus. de M. Donizetti. (Première représentation). *Art.* de M. Blanchard, 295.
Le Naufrage de la Méduse, opéra de genre en 4 tableaux, mus. de MM. de Flotow et Pilati. (Première représentation). *Art.* de M. Blanchard, 174.
Programme des nouveautés mises à l'étude, 591.
Théâtre du Vaudeville, doit s'installer au *Théâtre de la Bourse*, 495.
Départements.
Amiens. M. Voiron, 7.

Théâtres (Départements).
Avignon. M. Valgalier dans *Robert-le-Diable*, 39. — Dans *Guillaume Tell*, 128.
Bordeaux. Personnel de la troupe d'opéra, 143. Subvention augmentée. 522. — *Robert-le-Diable*, 552. — *La Prison d'Édimbourg*, 496.
Brest. *Les Huguenots*, 32. — *Robert-le-Diable*, 176. — *Les Treize*, 535.
Clermont. *Le Duc de Guise*, de M. Onslow, 39. — *La Juive*. 528.
Colmar. Opéra allemand, 280.
Le Havre. Danseurs espagnols, 240.
Lille. *La Juive*, 16. — Débuts de Mlle Klotz, 408, 544.
Lyon. (Grand-Théâtre). M. Siran. Les Chœurs; l'Orchestre, 183. — Personnel de la troupe italienne, 565.
Marseille. *Guido et Ginevra*, 55. — Reprise des *Huguenots*, 528. — Représentation en faveur du monument de Nourrit, 240. — Réouverture du Grand-Théâtre, 319. — Début de M. Fleury, 543. — Troupe italienne, 39. — Son début, 151.
Metz. Nouvelle société, 544.
Montpellier. Forcé de fermer, 565.
Nancy. Début de la nouvelle troupe d'opéra, 159.
Nantes. Nouvelle société théâtrale, 159, 167. — Orchestre, 192. — *Les Huguenots*, 102. — *La Juive*, débuts de madame Prévost-Colon et de M. Adrien, 167. — *Les Treize*, 587.
Reims. Projet d'une nouvelle salle de spectacle, 480.
Rouen. Début de M. Wermellen, 167, ou Wermeulen, 192. — Mlle Fanny Elssler, 320. — *Les Catalans*, opéra de M. Elwart, 488, 587.
Strasbourg. Clôture; insuffisance de la subvention, 103. — Changement de la direction, 280. — Prospectus de l'année théâtrale de 1839-1840; personnel de la troupe, 319. — Ouverture, 352. — Début de l'opéra allemand; madame Fischer-Achten, 143.
Toulon. État peu florissant, 480.
Toulouse. *La Chasse saxonne*, opéra de M. Justin Cadaux, 143. — Débuts de M. Terra, 231. — Ténor Sambet, 304. — Cantate en l'honneur du duc d'Orléans, 384.
Versailles. Représentations extraordinaires; madame Dorus, 535.
Étranger.
Alger. Opéra italien; état de la troupe, 48. — Pièces représentées, 95.
Anvers. M. Damoreau, 55.
Berlin. *Guido et Ginevra*, 103. — *Robert-le-Diable*, 167. — *Iphigénie* de Gluck, 216. — Reprise du *Crociato* de Meyerbeer, 312. — *Les deux Chasseurs*, opéra de M. Lortzing, représenté avec un immense succès, 324. — M. Spontini; Mlle Taglioni *ibid.* — Mlle Lœwe dans *Figaro*, 496. — Représentations de pièces anciennes au théâtre du Grand-Opéra, 496, 565.
Brescia. État florissant, 368.
Bruxelles. *Le Perruquier de la Régence*, 7. — *La Figurante*, de Clapisson, 55. — Madame Casimir, 544. — Mlle Klotz et M. Wimphen, 575.
Carlsruhe. *Robert-le-Diable*, débuts de Mlle Zerr, 392.
Constantinople. Construction d'une salle à Péra. Opéras italiens joués dans une salle provisoire avec beaucoup de succès, 8.
Dresde. Mademoiselle Ungher, 336. — *Robert-le-Diable*, débuts de mademoiselle Pauline

Théâtres (Étranger).
Marx, 408. — *Macbeth*, opéra de M. Chelard, 496.
Gênes. *La Solitare delle Asturie*, opéra de Coccia. 55.
Genève. *Les Huguenots*, 63.
Hambourg. Mademoiselle Lucile Grahn, 95.
La Haye. Débuts de M. et madame Hébert-Massy, 159. — Succès de M. Huner, 496.
Liège. *La Juive*. 575.
Londres. *Queens*- (anciennement *Kings*) *Theatre*, succès de mademoiselle Herminie Elssler, 136. — Débuts de Mario, 216. — Fanny Elssler, 247, 370. — Théâtre de Drury-Lane, engagement de madame Albertazzi, 87. — *Le Lac des Fées*: la musique d'Auber remplacée par des thèmes écossais, irlandais et anglais, 565.
Madrid. (Théâtre musical. *Art.* de M. Horace G.) 3.
Milan. Théâtre-Rè, débuts de mademoiselle Schebest, 356. — Grand-Théâtre. Ouverture de la saison d'automne. *Un duello sotto Richelieu*, opéra de Ricci, 368. — *Romilda*, opéra de Hiller, 29. — Théâtre *della Scala*. *Oberto*, opéra de Verdi, 512, 566.
Munich. *Alida*, opéra nouveau de Lachner, 95.
Naples. Théâtre *San Carlo*. Succès de Nourrit, 16, 24, 55. — Début de mademoiselle Francilla Pixis, 103, 136. — Son brillant succès, 296. — Mademoiselle Méquillet, 167. — Opéras nouveaux, 263, 368.
New-York. État florissant, 192, 463.
Pesth. Première représentation de *Don Juan*, en hongrois, 216. — *La Juive*, succès de mademoiselle Jenny Lutzer, 392. — *Les Huguenots*, représentés sous le titre de: *Les Gibelins à Pise*, 408.
Pétersbourg. Engagement de mademoiselle Taglioni, 8. — *L'Ombre*, ballet, 586.
Prague. Théâtre royal allemand. *La Visite à Saint-Cyr*, opéra de Dessauer, joué avec un immense succès, 87.
Rome. Mademoiselle Giuditta Grisi, au théâtre d'Argentina, 216. — Opéras nouveaux, 263.
Stockholm. *La Juive*, traduite en suédois, 247.
Trieste. Engagement de madame Schoberlechner, 216. — Succès de mademoiselle Ungher, 512.
Varsovie. Représentation d'une série de tableaux vivants, par des amateurs, 480.
Venise. Théâtre de la Felice. Changement de direction. — Théâtre d'Apollon. *Il Furioso*, 565.
Vicenza. Madame Ronzi dans *Elena da Feltre*, de Mercadante, 568.
Vienne. Représentation au bénéfice du monument de Mozart, 240. — Reprise de *l'Enlèvement du sérail*, de Mozart, 344. — *Les Huguenots*, parodiés sous le titre de: *les Gibelins à Pise*, représentés au théâtre de la Porte de Carinthie, 263. — Le même opéra, joué au Théâtre de la Cour, 587. — Opéra italien; personnel de la troupe, 168.
Tournoi et danses d'armes à Bamberg, 279.
Touriste (Lettre d'un). Voyez *Lettres*.

V

Variétés.
Archives de M. le baron de Jouvenvault, 13.
La cataleptique. Prodige musical, *art.* signé Yrneh Drahcnalb (anagramme de Henry Blanchard), 207.
Le foyer, *art.* de M. Édouard Monnais, 249, 505, 561; 459.
L'improvisation musicale, *art.* signé A. D., 166.
Les inconvénients d'un talent d'amateur, *art.* signé X. X., 482.
El marques de las Marismas del Guadalquivir, etc., *art.* signé H. B., 289.
Le Paganini II, *art.* signé M. S., 209.
Ode à Paganini, par Félix Romani, 574.
Le Persée de Benvenuto Cellini, *art.* de M. Liszt, 14.
Le poëte et le compositeur, par E.-T.-A. Hoffmann, 457, 465.
Les pseudonymes, *art.* de M. Pierre Lefranc, 503.
Le puff musical, 509.
Un réformateur, *art.* de M. Blanchard, 338.
Robert-le-Diable, *art.* de M. Ch. Merruau (extrait du *Temps*), 430.
Le roi des violons, *art.* signé X. X. (extr. de l'*Indépendant* de Bruxelles), 196.
La Sainte-Cécile de Raphaël. Extrait des lettres d'un bachelier ès-musique, par Liszt, 116.
Des titres, *art.* de M. Maurice Bourges, 293.
Un musicien de province, *art.* de M. Castil-Blaze, 593.
Voix humaine (Physiologie et physiognomonie de la) selon la doctrine des anciens, *art.* de M. Adrien de La Fage, 205.
— (Recherches sur le mécanisme de la), par M. Nonat, 304.
Voix humaines (Études des), *art.* de M. le baron de Blein, 550.

TABLE ALPHABÉTIQUE DES NOMS.

A

Abbey (John). 328.
Adam (Adolphe). 21. 383. 391. 447. 587.
Aguado. 503.
Aimon (Léopold). 202.
Alari (Giulio). 22.
Albertazzi (Mme). 76. 87. 352.
Alberti (Mme Eugénie d'). 263. 410.
Alizard. 15. 55.
Andrade. 587.
Andre. 209. 285.
Armenia (Mlle). 496.
Artot. 117. 319. 528. 565.
Auber. 312.

B

Baillot. 301. 312.
Barnet. 85.
Batta (Alex.). 247. 440. 544.
Bazin. 153.
Bazin (Mlle Anaïs). 47. 231.
Beaumier. 124. 504.
Beckers. 184.
Beethoven. 38. 52. 70. 86. 89. 135. 239. 414. 487.
Bellini. 454.
Benedict. 423.
Bérat (Fréd.). 563.
Berger (Louis). 95.
Beriot (de). 302. 312. 345. 391. 503. 512.
Berlioz. 103. 312. 408. 480. 497. 546.
Bernhardt. 322.
Berthon (abbé). 31.
Bertini (Henri). 59. 62. 463.
Besozzi. 447.
Bianchesi. 386.
Bincourt (Mlle). 192. 378.
Bishop (Mme). 247.
Bisozzi (Giacomo). 72.
Blaes (Joseph). 51.
Blein (le baron). 105. 125. 550.
Blondeau (A. L.). 164.
Bochsa. 247. 367.
Bodson. 359.
Boehmer. 399.
Boely. 451.
Bohrer (Max). 296.
Boieldieu. 159.
Boisselot. 199. 263.
Bordese. 7.
Bordogni. 150.
Bottée de Toulmon. 47.
Boudon (abbé). 31.
Boulanger. 171. 167. 216.
Bouly (Eugène). 296. 544.
Bourges (Maurice). 401.
Braham. 247.
Bree (Van). 544.
Breiting. 8. 16.
Breton (Le). 95.
Brod. 411. 449.
Buodini. 415.
Burnett (John). 512.

C

Chabaux (Justin). 157. 384.
Cagniard-Latour. 551.
Camarge (Mlle de). 23.
Carafa. 295. 312.
Casimir (Mme). 481. 544.
Casparini. 480.
Castellani (Ida). 587.
Cavaillé. 384.
Chalier. 190.
Chapuys. 83.
Charreyre de Chadriat. 188.
Chelard. 8.
Cheri-lane. 296.
Cherubini. 190. 312.
Chollet. 157. 230.
Chopin. 61. 450.
Choron. 155. 215. 434.
Cinti (Mlle Rose). 450.
Clapisson. 412. 552.
Chrysmann. 324.
Cobourg (prince de Saxe-). 304.
Coccia. 55. 224.
Coche. 384.
Coeffet. 415.
Collet (Hyppolite). 480.
Coppola. 519.
Corelli. 300.
Côtes (Mlle). 176.
Coudere. 552.
Couperin (Louis). 525.
Cousteau. 391.
Cramer (J. B.). 255.
Cruppi (Auguste). 390.
Czerny (Charles). 72.

D

Damoreau. 55.
Dancla. 285.
Danzen. 87. 66.
Daniel (Salvador). 377.
Dantan. 47. 55. 488. 563.
Darondeau. 41.
Daublaine. 23. 250. 328. 528. 575.
Daubrée (Mlle). 524.
Dauney (Guillaume). 421. 442.
Delcroix. 125.
Delioux (Charles). 93. 498.
Delsarte. 312. 409.
Desaneux (Mme). 263.
Dervies. 23. 103. 447.
Deshayes. 95.
Dessauer. 87.
Dietsch. 166. 575.
Dietz (Mlle de). 7.
Dittersdorf. 304.
Doehler. 110. 417. 328. 455. 496.
Doffe (aîné). 544.
Domeny. 151. 322.
Donizetti. 20. 48. 250. 255. 295. 312. 319. 336. 447. 512. 519.
Dorus. 87.
Dorus-Gras (Mme). 15. 143. 176. 215. 374. 487. 511.
Dreyschock (Alex.). 200. 587.
Drouet. 214.
Dubarr (Mme). 94.
Dulcken. 455.
Duchange (Mme Hortense). 401.
Duflot-Maillard (Mlle). 535.
Dunkler. 247.
Dupuchel. 121. 122.
Duprez. 15. 91. 223. 312. 407. 492. 511.
Dworak. 587.

E

Eimer. 544.
Eliason. 216.
Ellerton. 136.
Ellian (Mlle). 391.
Elsner (Charles). 545.
Elssler (Mlle Fanny). 213. 247. 263. 320. 356.
Elssler (Thérèse). 356. 558.
Elssler (Mlle Herminie). 136.
Elwart. 141. 160. 488. 510.
Erange (Mlle Louise). 480. Voyez Sudbury (Mme).
Erard (Sébastien). 173. 237.
— (Pierre). 174.
Eric (Mlle d'). 195.
Ernst. 22. 378. 468. 495. 512. 545.
Eunet. 583.

F

Falcon (Mlle). 46. 303. 552. 574.
Fassmann (Mlle). 496.
Fauconnier. 455. 552.
Fauconnier-Gurlton (Mme). 592.
Femy. 392.
Féreol. 44.
Ferrière. 166.
Fessy. 399.
Feuillet-Dumas (Mme). 86.
Filippa. 72. 101. 183. 329. 365.
Fink (G. Guillaume). 261.
Fischer-Achten (Mme). 143.
Fleury. 270. 450. 543.
Flotow (de). 174.
Fortunet. 32.
Franck (César Auguste). 20. 100.
Franck. 323.
Frescobaldi. 507.

G

Gabrielli (Ernest). 544.
Galvi-Nesthauss (Mme). 248.
Gans. 392.
Garcia (Manuel). 565.
Garcia (Mlle Pauline). 55. 78. 90. 210. 359. 403. 425. 470. 503.
Gautbonnet. 587.
Gebauer (Mlle Herminie). 447.
Geraldy. 338. 491. 585.
Ghys. 78. 93. 159. 280.
Gilbert. 191.
Girard. 510.
Gluck. 91. 121. 214. 239.
Godefroi. 438.
Godefroy. 465.
Goethe (Walther). 231.
Gomez. 581.
Gouffé. 462.
Gounod (Charles). 141.
Grahn (Mlle Lucile). 95. 153. 223. 243. 255. 303. 460.
Granet. 344.
Grisar. 39. 44. 485.
Grisi (Giuditta). 216. 312.
Grisi (Giulia). 312. 463.
Gueit (Marius). 6. 16.
Guelton (Mlle). 54.
Guichard (Mlle). 457. 552.
Guyot. 85.

H

Habeneck. 69. 304.

ndel 246.
al (Georges). 72. 167.
singer. 492.
oy. 71. 128. 247. 265. 304. 312.
3. 365. 381.
e. 231. 319. 511.
erre. 341.
enkibler. 543.
mann. 209.
dn (Joseph). 70. 239. 351. 532. 549
3. 580.
erfetter (Mlle). 303. 410.
aut (Mlle d'). 51.
els. 59. 60.
old. 73.
s (Henri). 140.
nstein. 312.
er. 8. 29.
mann (E.-T.-A.). 324. 457. 463.
ner. 367.
nore (Léon). 125.
ert (M.). 135.
ert (Mile). 63.
mel. 292.
er. 231. 496.
uan 45.
Desforges. 450.

J

equin (Clément). 321.
areck (Mlle). 480. 511.
(Antoine). 493.
dou (Mlle). 79. 102.
anneault. 13.
en. 280.
n (Mme). 63.
n (M.). 300.
n. 142.

K

hrenner. 391.
ner. 32. 93. 167.
berger. 335.
nczynski (Julien). 118. 391. 565.
s (Mlle). 466. 501. 541.
en. 86.
ig (Hermann). 176.
nski (Apollinaire de). 47. 156.
chauer. 165.
gelstein. 247. 255. 273.
ger (Wilhelm). 37.

L

akl. 419.
ache. 75. 312. 320.
ache fils. 271.
ner (Ignace). 336.
mbe (Louis). 157. 245. 463.
nix. 255.
nt. 357. 359. 391.
elli (Maurice). 440.
ns (Edmond de). 585.
ur (Mlle de). 156.
(Mme). 373. 535.
ner. 400.

Lavainne. 400.
Leclerc. 161.
Lemoine (Henri). 221.
Lemeptru. 341.
Lepere. 213.
Lescot. 125.
Lemeune. 575.
Leudet. 70.
Lichtenthal. 30.
Lopinski. 72.
Liszt. 95. 312. 408. 415. 487. 496. 512. 519. 531.
Literani. 63.
Lœve (Mlle). 7. 22. 168. 491. 496.
Lortzing. 356.
Louis (N.). 119. 527.
Louvain (le marquis de). 19.
Loveday (Mlle). 63.
Lutzer (Mlle Jenny). 190. 302.
Lwoff (Alexis). 366.

M

Mainzer (Joseph). 46. 400. 406.
Malibran (Alex.). 240.
Mangeant. 111.
Marcsch. 516.
Marrese. 193.
Marié. 54. 208. 231. 412.
Mario. 7. 16. 119. 155. 165. 216. 296. 407. 414.
Marliani. 517.
Marloye. 153. 307.
Marx (A. B.). 209. 587.
Marx (Pauline). 525.
Massart. 16.
Masset. 355. 391.
Mathey (Mme). 575.
Mattas (Stanislas). 340. 359.
Mayseder. 312.
Maywood (Mlle Augusta). 247. 409.
Mazel (Mlle). 7. 552. 567.
Mearti (Mlle Elisa). 440.
Méhul. 136.
Mellinet (Camille). 150.
Melmotte (Mme Félie). 565.
Moquillier (Mlle). 79. 167.
Mercadante. 26. 312.
Messemer. 587.
Meyerbeer. 164. 167. 191. 231. 240. 229. 236. 408.
Michu. 319.
Mme. 318. 535.
Minster. 32. 35.
Mocker. 214. 255. 408.
— (Ernest). 189. 230.
Molinos-Lafitte (Mme). 352. 554.
Monda. 59.
Montfort. 189.
Monnais (Edouard). 479. 503.
Monpou (Hipp.). 70. 355.
Montal. 209. 273.
Moorer (Alnyse). 587.
Mortier de Fontaine. 20.
— (Mme). 20.
Moscheles. 5. 48. 63. 255. 405. 440. 481. 487. 503.
Moskowa (prince de la). 166.

Mozart. 36. 239. 336. 351. 364. 367. 300. 383. 401. 473. 494. 496. 519. 535. 565.
Mozart fils. 573.
Murgeot. 391.

N

Nathan-Treillet (Mme). 159. 163. 176. 183. 191. 200. 215. 430. 487. 511. 533. 546. 563.
Nau (Mlle). 35.
Neukirchner. 16. 37. 71.
Neukomm. 309.
Niedermeyer. 53.
Nonat. 405.
Norès (W.). 323.
Nourrit (Adolphe). 16. 48. 55. 70. 103. 159. 239. 271.
— (Auguste). 384. 450.
Nourrit (Mme). 296. 312.
Nuffel (Van). 268.

O

Oginski (le prince). 190.
Ole-Bull. 224. 247. 255. 312. 535.
Olivier (Mlle). 505. 515.
Onslow (Georges). 39. 78. 312.
Ortigue (Joseph d'). 23. 304.

P

Paer. 145. 147. 176. 215. 257.
Paganini. 7. 119. 167. 230. 312. 374. 448. 503.
Palestrina. 376.
Panizza. 478.
Paris (de Dijon). 164.
Panofka. 407. 415.
Panseron. 234. 461.
Pape. 218. 217.
Pastou. 423.
...ari. 574. 583.
Perion (Marcellin). 164.
Persiani. 584.
Persiane (Giuseppe). 564.
Persiani (Mme). 76. 320. 454. 487.
Piccinni. 193. 231.
Pierre (l'abbé). 78.
Pileti. 174.
Pixis. 72.
Pixis (Mlle Francilla). 8. 103. 136. 296.
Plantade. 365. 583.
Pleyel. 215. 339. 584.
Pleyel (Mme). 440. 448. 496. 574.
Poggi. 512.
Pollet. 95. 438.
Ponchard. 150.
Poniatowski (prince de). 312.
Pougaud (Mlle). 95.
Pousard. 216. 255. 330.
Prony (M. de). 296.
Pretora. 319.
Prume. 440. 512. 553.
Puget (Mlle Loïsa). 528. 562.
Puig. 283.

Q

Quaranta (Constantino). 231.
Quarugo (Mlle). 284.

R

Rameau. 201. 212. 225.
Rosine. 157.
Reber. 119. 139. 572.
Retoyrol. 152.
Reuther. 73.
Richelmi. 16. 73.
Rieux (Mlle). 359. 405.
Rigel. 150. 398.
Rivière (Mlle). 528.
Rogra. 345.
Roller et Blanchet. 252.
Romagnesi. 563.
Romberg (B.). 145. 156.
Rosellen. 321.
Rosenhain. 472. 511. 565. 574.
Rossi (Mme). 16.
Rossi (Mlle). 23. 100.
Rossini. 151. 239. 246. 247. 400.
Roux (Mlle Heraïde). 495.
Rubini. 340. 470.
Ruolz (de). 373.

S

Sadeni (Mme, née Louise Eranga). 490.
Saldoni. 284.
Sambet. 304.
Schebest (Mlle Agnès). 336. 496. 544.
Schaffelholz. 101.
Schlesinger (Maurice). 25. 415.
Schneider (Fred.). 247. 557.
Schnezdorffer. 70.
Schoberlechner (Mme). 312.
Schurin. 325.
Schrœder Devrient (Mme). 23. 312.
Schubert (Camille). 564.
Schubert (François). 239. 527.
Schunke (Charles). 552.
Schutz (Mme). 534.
Schutz (Mlle Henriette). 596.
Seib. 283.
Senlins. 312.
Serdat. 240.
Seyfried (Ignace). 492.
Sgatelli. 208.
Simon. 565.
Sirois. 47. 183. 240.
Soloné. 152.
Sône (J. X. de la). 31.
Sor. 247.
Sowinski (Albert). 79. 413. 535. 565.
Spohr. 190. 312. 367. 384. 407. 565. 575.
Spontini. 102. 224. 241. 312. 327. 344.
Stolte (Mme). 15. 62. 303. 437.
Stradivarius. 205.
Streicher (J. B.). 399.
Strocken. 391.
Sowling (Pierre). 301.
Szczepanowski. 587.

T

Tadolini. 94.
Tarqlichebeck (T.). 461.
Taglioni (Mlle). 8. 111. 119. 344. 384. 587.
Tamburini. 303.
Tamburini. 210. 312. 319. 320.
Tarkin (Pascal). 199.
Taubert. 49.
Teisseire. 255.
Terra. 341.
Thalberg. 4. 23. 111. 191. 208. 235. 303. 341. 342. 343. 463. 572.
Thébaut. 40.
Thierry (baron de). 575.
Thillon (Mad. Anna). 44. 439. 586.
Thomas (Ambroise). 399.
Thys. 44.
Tœpfer. 195. 194. 218.
Trompenas. 509.
Tulou. 312.
Turcas. 255. 271.
Tuyn. 247.

U

Ungher (Mlle). 233. 336. 512.
Urhan. 20.

V

Valdemosa. 488.
Valgelier. 39. 128. 279.
Vautrot. 39. 111.
Verdi (Giuseppe). 512.
Verdi. 555.
Verhulst. 541.
Vestris (Mme). 87.
Vial. 192.
Viardot. 296.
Vieq (de). 398.
Vogt. 311. 565. 587.

W

Weber (Charles-Marie de). 234. 414.
Weber (Gottfried). 209. 400. 565.
Warmoulan. 192.
Wieck (Mlle Clara). 87. 93. 125. 335. 496.
Wilhem (B.). 79. 137. 156. 270. 303. 438. 447.
Willaert (Adrien). 582.
Willems (F.). 312.
Weillet et Laurent. 322.
Wolfram (Joseph-Marie). 415.
Wolfram (Joseph). 324.

Z

Zanetti. 224.
Zayas. 284.
Zimmermann. 100. 156.
Zingarelli. 208.

TABLE DES AUTEURS.

ders, 39, 147, 154, 163, 174, 181, 189, 200, 219, 239, 254, 275, 303, 324, 517, 527.
lioz, 37, 51, 70, 76, 86, 92, 110, 299, 350.
nchard, 19, 22, 54, 94, 101, 117, 119, 125, 57, 164, 175, 222, 237, 255, 269, 295, 302, 32, 339, 355, 366, 373, 374, 383, 384, 400, 07, 414, 417, 462, 482, 528, 552, 564.
in (le baron de) 531, 571.
rges (Maurice), 190, 205, 214, 230, 294, 72, 570.
niard-Latour, 531.
til-Blaze, 396, 439.
coni, 501.
sles (Philarète), 423, 445.

Danjou, 35, 78, 115, 156, 163, 166, 194, 380, 405, 406, 412, 472, 486, 503, 543.
Duhamel, 477.
Elwart, 13, 16, 389, 479.
Fétis (Édouard), 540, 560.
Fétis père, 70, 75, 132, 149, 186, 196, 212, 221, 267, 279, 287, 293, 316, 327, 335, 348, 351, 359, 372, 388, 405, 429, 436, 477, 509, 534, 551, 573, 581.
Guéroult (Ad.), 123, 139, 244, 334, 411, 579.
Hédouin (P.), 340.
Heller (Stephen), 62, 549, 562.
Hoffmann (E.-T.-A.), 469.
Kastner, 71, 262, 493.
La Fage (A. de), 206, 235, 261, 263, 270, 318, 343.

Laurens, 38, 487.
Laurentie, 172.
Lecomte, 3, 50, 59, 108, 128, 180, 228.
Lefranc (Pierre), 507.
Liszt, 15, 117, 415, 419.
Lobstein, 390.
Massimino, 519.
Merruau (Charles), 432, 499.
Monnais (Édouard), 252, 507, 364, 451.
Morel (Auguste), 141, 584.
Norès (W.), 335.
Ortigue (Jos. d'), 85, 310, 398, 421.
Pontécoulant (Ad. de), 12, 44, 69.
Prévost (Hipp.), 45, 437, 463, 470.
Remond, 288.
Sowinski (Albert), 191.

6e Année. REVUE ET N° 1.

GAZETTE MUSICALE DE PARIS,

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, DE BALZAC, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, CASTIL-BLAZE, PHILARÈTE CHASLES, F. DANJOU, EDME SAINT-HUGUE, ALEX. DUMAS, ELWART, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), F. HALÉVY (membre de l'Institut), JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, G. LEPIC, LISTZ, MARX, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, RICHARD, L. RELLSTAB (rédacteur de la GAZETTE DE BERLIN), GEORGES SAND, J.-G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), etc

PRIX DE L'ABONNEMENT A LA REVUE et à la GAZETTE MUSICALE.

PARIS.	DÉPART.	ÉTRANG.
3 m. 8	9 »	10 »
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	34 »	38 »

La Revue et Gazette Musicale de Paris
Paraît le DIMANCHE de chaque semaine.
On s'abonne au bureau de la *Revue et Gazette Musicale de Paris*, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; et chez tous les marchands de musique de France.

PARIS, DIMANCHE 6 JANVIER 1838.

IL SERA DONNÉ A LA FIN DE CHAQUE MOIS UNE LIVRAISON des *ARCHIVES CURIEUSES DE LA MUSIQUE.*

ANNONCES : 1 f. la grande lig. de 55 lettres.

Sommaire. — Ambubaiæ, musiciennes de la Syrie, par M. Lecomte. — Théâtre musical à Madrid. — Revue critique : Études pour le piano : Thalberg, Moschelès, Henselt, Taubert, Bertini, Chopin, Rosenhain, Liszt, par Heller, 1er article. — — Correspondance : Orléans. — Nouvelles. — Annonces.

AVIS.

Plusieurs motifs, qu'il serait inutile de faire connaître, nous ont décidé à diviser la *Revue et Gazette Musicale* en deux journaux distincts. Le prix des deux journaux restera fixé à 30 fr. par an, non compris le prix du port pour la France et l'étranger. L'abonnement à la *Revue Musicale* séparément paraissant le jeudi, ne coûtera que 20 fr. par an, mais les abonnés à ce seul journal ne jouiront d'aucuns des avantages promis aux souscripteurs de la *Revue et* de la *Gazette Musicale*.

Le deuxième concert offert aux abonnés de la *Gazette Musicale* aura lieu a la fin de ce mois, nous en donnerons incessamment le programme.

AMBUBAIÆ,

MUSICIENNES DE LA SYRIE.

Au mot *Ambubaje*, le dictionnaire musical de Lichtenthal, en italien, imprimé à Milan en 1826, dit que *c'était chez les Grecs une société un peu libertine de joueuses de flûte.*

L'Allemand Forkel, dans son *Histoire de la Musique* (part. 1. c. 503), à l'occasion de la mort de Tigellus, chanteur fameux du temps d'Auguste, qu'Horace avait pris en aversion, parce que ce musicien avait refusé de composer des chants pour ses poëmes qu'il ne trouvait pas assez harmonieux, rapporte les premiers vers de la satire où le poëte comprend les *Ambubajarum collegia* dans l'énumération de ces charlatans, mendiants, mimes, bateleurs et autres gens de mauvaise vie, que cette mort venait d'affliger. Au lieu de déchirer ainsi la mémoire de Tigellus, pour satisfaire sa vanité blessée, Horace en eût tiré une plus noble vengeance, s'il eût chanté dans ses vers le beau caractère du grand artiste qui, devenu l'idole de la cour et du peuple, comblé des faveurs de la fortune, s'était plu à répandre ses bienfaits sur une multitude d'artistes moins heureux, dont les larmes de reconnaissance étaient le plus bel ornement de ses funérailles.

Ses vers eussent été répétés par la postérité; ils eussent inspiré de généreuses pensées; et, de nos jours, c'est avec les accents d'Horace que nous pourrions célébrer une action digne de Tigellus.

Forkel ajoute en note : « Par les chœurs d'Ambubajes, » on entend ces sociétés ambulantes de joueuses de flûte » de la Syrie, qui, outre leur métier de musique, en exer» çaient un autre qui n'était pas sous la protection des » Muses.

» C'est pourquoi Suétone, dans le XXVIIe chap. de son » Néron, les met au rang des prêtresses de la Vénus *Volgiraga.* »Forkel dit encore dans cette note que » ces ban» des devinrent si nombreuses et si débauchées, que leur » métier fut prohibé par le code Théodosien ; ce qui n'em» pêcha pas qu'elles ne continuassent toujours à paraître, » sans être invitées, à toutes les solennités, forçant pour » ainsi dire à accepter leur musique, jusqu'à ce qu'enfin » l'excès de leur insolence en amena la suppression défi» nitive. »

Le dictionnaire musical de Koch n'a fait qu'abréger Forkel, et celui de l'Encyclopédie méthodique garde le silence.

L'existence des musiciennes ambulantes en Grèce, sous le nom d'Ambubajes, rapportée par Lichtenthal, ne se trouve pas justifiée par les principaux auteurs grecs qu'on a pu consulter.

Chez les Romains, elles ne sont guère mentionnées que dans les deux endroits ci-dessus indiqués, l'un d'Horace, l'autre de Suétone. Mais Suétone ne les désigne point comme prêtresses de la Vénus *Volgiraga*, quoique le mot *collegia* qui leur est appliqué par Horace, renferme nécessairement, suivant toutes les explications, l'idée d'une

réunion ayant pour but le culte d'une divinité. Ainsi, la divinité à laquelle elles étaient attachées devait être la *déesse syrienne*, dont le culte fut adopté à Rome sur la fin de la république.

Il est vrai que Juvénal, sans les nommer, fait une allusion directe aux *Ambubajes*, quand il parle de toutes les pestes publiques que vomissait la Syrie; car il associe, dans ces bandes syriennes, la flûte, les instruments de percussion d'une forme étrangère, et les instruments à cordes, sous le nom de *cordes obliques*, que nous verrons en effet réunis chez les *Ambubajes*.

Dans la IIIe satire, intitulée *Urbis incommoda*, Juvénal s'exprime ainsi :

» Jam pridem Syrus in Tiberim defluxit Orontes,
» Et linguam, et mores, et cum *tibicine chordas*
» *Obliquas*, nec non *gentilia tympana* secum
» Vexit, et ad circum jussas prostare puellas. »

» Déjà l'Oronte a débordé dans le Tibre; il nous a apporté la langue et les mœurs des Syriens, avec leur *flûte*, leur lyre aux cordes *obliques*, leurs *tambours* nationaux, et leurs jeunes filles qui viennent, par ordre, se prostituer dans le cirque. »

Tel est, à ce sujet, le résultat des investigations que nous avons provoquées.

Les communications entre la Syrie et l'Egypte étaient si fréquentes, et d'ailleurs l'Egypte elle-même était si corrompue, que l'institution des courtisanes, chanteuses ambulantes, a dû être commune aux deux pays.

En effet, les monuments recueillis et publiés par MM. Cailliaud, Champollion et Rosellini, présentent plusieurs dessins curieux et circonstanciés de ces bandes de musiciennes, ordinairement au nombre de six. Voyez spécialement la planche 98 de l'œuvre de M. Rosellini. Nous décrivons ci-après l'un des sujets de cette planche, le même que M. Cailliaud a fait graver, planche 41 A de son ouvrage sur les *Arts et Métiers*, d'après une peinture dans un hypogée à Thèbes, et que ce savant voyageur a eu la bonté de nous remettre.

Dans ce dessin, les six musiciennes sont rangées ainsi qu'il suit :

La première joue d'une harpe à 13 cordes.

La deuxième joue d'une lyre à 9 cordes disposées en éventail.

La troisième tient un instrument à cordes et à long manche, ayant à l'autre extrémité un petit corps d'harmonie, ou caisse sonore, ovale.

La quatrième embouche une flûte double.

La cinquième joue d'une harpe à 3 cordes, qu'elle porte sur l'épaule.

La sixième enfin n'a aucun instrument, et bat la mesure avec les mains.

Nous remarquerons que toutes ont un vêtement uniforme, ample et transparent, d'énormes anneaux aux oreilles, et qu'elles se distinguent surtout par une coiffure spéciale, à longues franges, ornée d'un bandeau situé au-dessus du front, et portant à sa partie antérieure une fleur de *lotus* non épanouie. Cette fleur était un symbole attaché à la profession de ces courtisanes, analogue à l'emblème que l'on voit, dans les peintures indiennes, au front des bayadères. Tantôt la fleur est peinte en or sur le front même, tantôt c'est une petite pierre précieuse légèrement suspendue par un fil. Léonard de Vinci savait-il ce qu'il faisait, lorsque, avec tant d'à-propos, il plaçait ce bijou sur la figure coquette de la belle Féronnière? Nous abandonnons volontiers cette question aux artistes. Quoi qu'il en soit, cet emblème, religieux suivant les idées indiennes, et un peu profane suivant les nôtres, s'est purifié en touchant le front de nos ingénues, et nous lui devons une simple parure aussi modeste que de bon goût.

Un autre sujet, sur la même planche de M. Rosellini, et conforme au dessin à nous pareillement envoyé par M. Cailliaud, représente six autres musiciennes également debout et de profil, la harpiste en tête, suivie de l'instrument à long manche, de la flûte double, puis de la lyre à cordes obliques. Le groupe est terminé par une musicienne qui frappe la mesure, non pas avec les mains, mais avec une espèce de tambour de basque en forme de parallélogramme, dont les côtés sont légèrement cintrés en dedans.

La musicienne qui tient l'instrument à long manche forme un pas de danse; et, dans l'intérieur du groupe, entre la flûte double et la lyre, est un enfant qui imite cette danse, n'a aucun instrument, et semble frapper la mesure avec les mains.

Ici les vêtements sont plus serrés et ne sont pas transparents; mais les deux danseuses n'ont pas de robe pardessus les vêtements collants, et paraissent nues. Toutes ont une coiffure presque semblable à celle que l'on voit dans l'autre sujet; seulement la fleur de *lotus*, au lieu d'être attachée au bandeau, est placée en avant du sommet de la tête.

La fleur emblématique manque à la coiffure de l'enfant, parce que cette décoration n'était acquise qu'à un certain âge, et avec un rit prescrit.

Quel qu'ait été le nom syriaque ou égyptien de l'instrument à long manche représenté dans tous ces tableaux, nous lui donnerons ici (sans que cela tire à conséquence) le nom de *vina*, parce qu'il a les plus grands rapports avec la *vina* indienne.

La planche 95 représente un homme debout, parfaitement dessiné dans le plus grand détail, jouant d'une *vina*, dont toutes les parties sont extrêmement distinctes. *Elle a trois cordes*, est terminée par une petite caisse sonore ovale, et se pince au moyen d'un petit corps flexible tenu entre les doigts, comme le morceau d'écorce dont se servent nos joueurs de mandoline.

A la planche 96, on voit une divinité d'une beauté remarquable, portant au front la fleur de *lotus* complétement épanouie. Elle tient une *vina* pourvue de la caisse sonore.

Ainsi, dans l'Egypte ancienne, comme aujourd'hui dans l'Inde, on trouve la *vina*. Seulement l'Inde nous la présente sous ses deux formes principales, savoir : avec ou sans la caisse sonore.

Par exemple, il nous a été montré un tableau indien où la *déesse de l'harmonie universelle* parait, au milieu de la création, sur les bords d'un puits, source de l'Océan. Elle porte de la main droite une balance, symbole de l'équilibre, et tient dans la main gauche la *vina*, symbole de l'harmonie du monde. Elle se balance aux sons mélodieux que font entendre cinq bayadères célestes, dont quatre jouent de la *vina* dépourvue de la caisse sonore, semblable à celle que tient la déesse; et la cinquième, en face des précédentes, leur répond sur une *vina* complétée avec cette caisse d'harmonie.

Revenant aux musiciennes d'Egypte, nous rappellerons cette allusion de Juvénal à la réunion de *flûtes*, d'instruments à cordes *obliques* et à *percussion*. Or nous avons vu que ces trois espèces d'instruments sont ainsi associées dans les sujets égyptiens; car nous croyons pouvoir expliquer cette expression *cordes obliques* par la position des cordes en *éventail* attachées aux lyres de ces deux dessins, et qui se trouvent aussi quelquefois dans les peintures des vases étrusques tendues de la même manière, tandis qu'ordinairement les cordes sont perpendiculaires et *parallèles*. Nous dirons enfin que la harpe à trois cordes, placée sur l'épaule

de la musicienne, est exactement la même que l'une des deux harpes déposées à notre musée égyptien du Louvre (cette dernière a quatre cordes).

Les *ambubajæ* venues de la Syrie à Rome avaient donc leurs analogues dans l'antique Egypte, et celles-ci, mieux connues à l'aide des monuments, s'expliquent encore par les usages de l'Inde actuelle.

Dans le grand ouvrage de la description de l'Egypte, M. Willoteau a donné des détails étendus sur les chanteuses ambulantes qui parcourent l'Egypte actuelle, exerçant un métier analogue à celui des anciennes ambubajes syriennes. Il a donné aussi le dessin de leurs instruments. L'instrument le plus noble, la *harpe*, a disparu, ainsi que la *flûte double;* mais on voit encore la *lyre*, remarquable par *l'obliquité* de ses cordes, et l'instrument à manche avec caisse sonore et ovale, recouverte d'une peau, en forme de table d'harmonie. Comparés à la forme antique, ces deux instruments sont grossiers et dégénérés, comme l'art pour lequel ils sont mis en usage.

LECOMTE.

LE THÉATRE MUSICAL A MADRID.

Madrid possède quatre salles de spectacle : le théâtre *del Principe* (Théâtre Royal), le théâtre de la *Cruz*, le théâtre de la *Calle de la Sarten*, et le théâtre *del Oriente*. Ce dernier, le plus vaste de tous, vient d'être achevé. Le Théâtre-Royal et l'*Oriente* méritent seuls de fixer l'attention. Les deux autres, quoique fixés dans les quartiers populeux de Madrid, ressemblent plutôt à des maisons bourgeoises qu'à des salles de spectacle. La haute classe fréquente le Théâtre-Royal et l'*Oriente*. La modicité du prix des places des autres y attire seule la population.

Le théâtre *del Principe* est celui qui se recommande le plus par son mérite artistique. Là se jouent les meilleures pièces par les meilleurs acteurs. On y représente tour à tour l'opéra séria, l'opéra-comique, le drame, le vaudeville et le ballet. L'opéra est toujours en italien aussi, donne-t-on le plus souvent les ouvrages qui sont en vogue à Paris à la salle Favart : *Norma*, *Anna Bolena*, *I Puritani*, *Il Barbiere di Seviglia*, *I Capuletti ed I Montecchi*, *Don Giovani*, et une foule d'autres. Les chanteurs, qu'il serait hors de raison de comparer non seulement aux grands artistes italiens, mais à ceux de l'Académie royale de musique, sont passables cependant dans un pays où tout est si mauvais, où le vrai talent est si peu apprécié et si peu payé, et où, quoi qu'en disent les romanciers, l'on n'est rien moins que musicien. C'est ici la place de dire que jamais, dans les rues de Madrid, on n'entend ces troubadours inventés par les poëtes, se promenant au clair de la lune ou de la neige, donnant des sérénades sous les balcons aux amoureuses Castillanes, et faisant résonner l'air de leurs suaves chansonnettes accompagnées de la mandoline. Cette harmonieuse mandoline est une guitare sans fond, qui criaille au moyen de deux boyaux; les troubadours nocturnes sont des *Gallegos* (vrais Auvergnats) qui grattent avec un morceau de bois les boyaux de la guitare, et demandent l'aumône quand ils ne demandent pas la bourse. Dites après cela que l'Espagnol est musicien-né.

La sœur de notre célèbre Grisi remplissait, il y a peu de temps, au théâtre *del Principe* le premier rôle dans *Anna Bolena*. Elle était la perle du théâtre et fort goûtée des Madrilènes. D'autres chanteuses, moins remarquables qu'elle, mais douées d'une assez belle voix, figurent avec succès dans les premiers rôles des divers opéras que nous avons cités. Quant aux chanteurs, un seul mérite d'être mentionné, c'est un Français ayant italianisé son nom, qui, au moyen de cette supercherie, et grâce à son heureuse prononciation italienne comme à son talent, est parvenu à se faire applaudir comme enfant de l'Italie, prêt peut-être à montrer ses certificats constatant ses succès dans les grands théâtres de Milan et de Naples, où il n'a problablement jamais mis les pieds!

L'opéra italien est peu suivi : j'ai compté au *Principe* jusqu'à cinquante personnes au plus dans la salle un jour de représentation de *Norma* ou de la *Muette de Portici*. Cette indifférence pour la musique italienne vient-elle de ce que le genre ne plaît pas en Espagne, ou de ce que son exécution est médiocre? Non, l'Espagnol n'aime pas plus la musique italienne que la musique française. Il est indifférent à la *Norma* comme à la *Dame Blanche*, à la musique de Bellini et de Rossini comme à celle d'Auber ou de Boïeldieu. L'Espagnol aime un air de boléro ou de fandango, un hymne patriotique avec accompagnement de castagnettes et de grosse caisse, exécuté par une orgue de Barbarie, dans un café; donnez-lui plus que cela, il bâillera et enverra la plus belle musique, comme il le dit, *al carajo*! L'opéra espagnol, inconnu à Madrid, est, assure-t-on, joué et fort goûté à Séville, à Cadix et à Malaga. Nos opéras les plus en vogue sont traduits en langue castillane, et joués ainsi dans ces trois villes seules de l'Espagne.

Le spectacle est une des conditions de l'existence chez le peuple espagnol : on sait quelle est sa fureur pour les courses de taureaux; nous allons le voir maintenant aux représentations théâtrales, où se jouent les scènes qu'il apprécie si bien, parce qu'elles retracent ses propres penchants, ses excès, ses habitudes, ses vices et ses qualités. Entrez au *Principe* ou à la *Cruz*, un soir de représentation de *Lucrèce Borgia*, de la *Tour de Nesle*, de *Marie Tudor*, d'*Antony*. La salle est sombre et doublement obscurcie par la teinte grisâtre de ses balcons et de ses loges. Un triple rang de spectateurs occupe toutes les places. Ce sont des hommes bruns, enveloppés d'un manteau, sérieux et si compassés, qu'ils ont moins l'air de venir chercher un plaisir que d'accomplir un devoir de dévotion. Le parterre est envahi par des individus de la plus sinistre physionomie. Il faut un effort d'imagination pour se croire dans cette enceinte dans une salle de spectacle. Ces spectateurs muets, vous les avez vus, il y a quelques heures, à la *Puerta del Sol*, causant et fumant. Le drame de la rue terminé, ils viennent chercher au théâtre des émotions et des exemples. Si c'est un drame dont la politique est le sujet, la conspiration, l'émeute et l'assassinat le dénouement, ils y puiseront les éléments de succès pour le lendemain. Les spectateurs d'aujourd'hui deviendront acteurs demain, la place publique sera le théâtre, les victimes des ministres ou des généraux. Si c'est un drame de la vie intime, ils apprendront comment on aime bien une femme et comment on la poignarde, comment on se défait par le poison des rivaux que l'on déteste, comment, en un mot, s'assouvit cette vengeance. Oh! ces spectateurs comprendront à merveille les moindres pensées du poëte, et le soir plus d'une scène sanglante, ayant pour témoins le réverbère de la rue et l'image d'une madone, aura prouvé que l'école romantique a eu d'intelligents auditeurs à Madrid.

Cependant ces figures rembrunies semblent se dérider. La scène a changé. Le genre sérieux fait place à des scènes populaires, dont la crudité fait tout le mérite. Tout le temps qu'a duré le drame, il n'y a eu dans la salle ni applaudissements ni murmures. Chacun a écouté, a vu, observé et profité. Le spectateur, de statue qu'il était, redevient homme. Son impassibilité a cessé avec le drame. Les couplets castillans le font sourire et applaudir; les gros mots, les scènes graveleuses flattent son goût et ses instincts; il

approuve du geste et de la voix et demande *bis* pour un lazzi grossier. Puis vient la danse, la danse nationale du boléro et du fandango qui termine la soirée. Il contemple avec ravissement ces ronds de jambes e s attitudes lascives des danseurs et des danseuses serrés dans leurs costumes andalous et étincelants de paillettes; il crie, il hurle et applaudit des mains et des pieds, et, quand la toile est tombée, il redemande non pas le personnage d'Antony, mais l'*Arlequin* ou le *Bobèche* de la scène populaire, et le couple qui a papillonné dans le boléro. J'oublie de dire que le public ne sort content du spectacle que lorsqu'il a obtenu de l'orchestre l'exécution de l'hymne de Riego, la *Marseillaise* espagnole, et le fameux air de *Tragala*. HORACE G.

REVUE CRITIQUE

ÉTUDES POUR LE PIANO.

On a publié depuis quelques années un nombre infini d'études et d'exercices, principalement pour le piano. Il est vrai qu'aujourd'hui la forme de l'étude diffère essentiellement des formes anciennement usitées, et parmi les diverses branches de musique écrite pour le piano, peut-être n'y en a-t-il aucune qui ait subi des modifications aussi importantes, dont on se soit occupé avec autant de prédilection, que celle dont nous parlons en ce moment. Plusieurs motifs ont concouru à ce qu'il en fût ainsi; premièrement, considéré sous le rapport de l'exécution, l'art a pris un essor inconnu jusqu'à nous, et il en est même venu à un tel degré de perfection, qu'il a fallu aussi de toute nécessité trouver des moyens pour mettre les adeptes à même d'acquérir l'habileté mécanique, sans laquelle il n'est plus permis à personne de se poser comme artiste de profession, comme virtuose. D'un autre côté, les exécutants en renom n'ont pas voulu que leur musique ne pût être jouée que par eux seuls; et pour cela, ils ont écrit des études dans lesquelles ils ont donné la clef de leur talent, révélant ainsi d'eux-mêmes la méthode qu'ils avaient suivie pour parvenir au degré de perfection qui les faisait régner en maîtres sur le monde musical. Il faut avouer pourtant que les auteurs de ces études ne se sont pas toujours proposé un but didactique, et qu'il leur est arrivé souvent d'obéir à des impulsions artistiques d'une tout autre nature. Nous ne saurions du reste en savoir mauvais gré à ces artistes; en effet, quelque beau qu'il puisse être de leur part de venir en aide à ceux qui aspirent à marcher sur leurs traces, il faut bien reconnaître que, lorsqu'ils livrent leur édifice musical achevé et complet, rien ne nous autorise à exiger d'eux qu'ils nous en expliquent les divers détails, qu'ils nous en révèlent un à un tous les mystères.

Du reste, un grand nombre de ces mêmes études réunissent les charmes d'un véritable morceau de musique à l'utilité d'un exercice; mais toutes (je parle ici de celles dont nous sommes redevables à des compositeurs distingués) ont revêtu une forme infiniment plus poétique que ce n'était le cas autrefois pour des compositions de ce genre, à l'exception toutefois de quelques parties des célèbres études et fugues de Bach, Haendel, Cramer, Clémenti, Hummel, et quelques autres ouvrages de ce genre devenus classiques. Et si, à propos de plusieurs recueils d'études nouvelles, quelques personnes prétendent qu'il serait bon d'avoir des études pour ces mêmes études, nous devrons convenir que ces personnes ont souvent parfaitement raison. De cette remarque, il faut conclure que les compositions publiées sous le titre d'Études par des musiciens tels que Moscheles, Thalberg, Taubert, Henselt, Chopin, Bertini et Rosenhain Listz sont à proprement parler des morceaux caractéristiques et peu étendus qui, des anciennes études, n'ont guère conservé que le nom. Dans ces compositions, chaque numéro exprime une disposition différente de l'âme, la douleur, le caprice, la mélancolie, le calme, et devient ainsi une étude, mais dans un sens bien différent de celui que l'on donnait autrefois au même mot. On s'est enfin appliqué avec raison à tirer du piano autre chose que des traits ronflants, des trilles et des suites d'octaves.

Il y a encore eu, je dois le dire, une autre cause à cette réaction qui s'est opérée dans la manière des pianistes : le public a fini par se lasser de ces trilles éternels et de ces traits interminables. Son admiration s'est trouvée un beau jour refroidie pour ces prodiges de prestidigitation. Ces tours de force du virtuose avec les sauts périlleux du dessus à la base, *et vice versâ*; ce charlatanisme d'exécution qui rappelait par trop les tours de passe-passe des escamoteurs, tout cela a fini par ennuyer le public, qui s'est mis à crier: *assez!* et qui s'est surpris à désirer qu'on lui donnât quelque chose, même de moins amusant, pourvu qu'on le délivrât de cette éternelle monotonie, comparable seulement à celle d'un nouveau ballet avec ses inévitables pirouettes, ronds de jambes, etc., etc. Qu'on écoute au contraire un des grands exécutants de notre époque! A cette bravoure brillante que je pourrais appeler la bravoure personnelle, se joint une tactique qui sait gagner non seulement l'esprit, mais le cœur de l'auditoire. Sans doute cette tactique n'est pas facile à démontrer dans un chapitre de théorie, mais il y a cependant moyen de l'acquérir. Que l'on travaille les Études nouvelles pour le piano, non pas seulement les traits et les formes extérieures, mais qu'on cherche à en trouver le véritable esprit, le véritable sens, et quiconque sera doué de quelque intelligence de la vraie musique et de ses progrès en tirera assurément contentement et instruction. Je vais maintenant parcourir quelques recueils d'Etudes que nous analyserons avec soin. Ces recueils, je les prendrai dans l'ordre où le hasard me les présentera.

Etudes par S. Thalberg. — Ces Études du célèbre Thalberg sont divisées en deux séries dont chacune contient six numéros. Pour en donner au lecteur une idée exacte, nous parcourrons séparément ces divers numéros, et nous accompagnerons chacun d'eux d'une courte analyse critique. N° 1, *fa mineur*. 3/4. Ce morceau est d'une utilité extrême et est on ne peut mieux calculé pour réduire à l'obéissance deux ennemis jurés qui font le tourment et le désespoir de tous les pianistes, nous voulons parler des quatrième et cinquième doigts. On ne saurait trop déplorer que l'homme, ce roi de la création, ait ces deux doigts conformés d'une si pitoyable manière, et que le plus beau génie, si ce génie a le malheur d'être pianiste, soit inévitablement astreint à travailler de fastidieux exercices pour ces doigts malencontreux. Thalberg a su au reste jeter beaucoup d'intérêt sur ce n° 1.—N° 2, *sol mineur* 6/8. Ce morceau se distingue par un dessin écrit pour l'avantage de la main gauche, et par une charmante mélodie confiée à la main droite. La fin de cette étude, où la mélodie de la main droite se fait entendre à l'unisson avec le dessin de la main gauche, produit le plus grand effet et est en même temps un excellent exercice pratique. — N° 3, *ut majeur* 4/4. Cette étude servira puissamment à allonger la main et à la rompre à l'exercice du *legato*. Le début en est des plus remarquables sous le rapport de la mélodie; mais peu à peu l'agréable s'efface de la manière la plus louable pour faire place à l'utile, et c'est avec un nouveau plaisir que l'on retrouve à la fin le joli motif du commencement. En somme, ce n° 3 est extrêmement remarquable. — N° 4, *mi majeur* 2/4. Nous comparons cette étude à une charmante babillarde qui caquette

et jabote avec tant de grâce que personne ne saurait lui en savoir mauvais gré.

N° 5, *si mineur* 6/8. La mélodie principale de cette étude n'est pas extrêmement neuve, mais elle est traitée avec tant d'habileté, elle est si délicieusement accompagnée, elle est mêlée à de si beaux dessins harmoniques, que cette composition dans son entier est des plus remarquables, soit comme étude, soit comme morceau à jouer dans un salon. Pendant six pages entières l'auteur sait captiver l'attention, promenant habilement l'intérêt de la main gauche à la main droite, et réciproquement ; puis il termine tout-à-fait à la Thalberg, c'est-à-dire de manière à produire le plus brillant effet. Le n° 6 et dernier de ce recueil en est aussi le meilleur. C'est un admirable *agitato* dont je ne voudrais pas voir retrancher une note, et que Thalberg a certainement écrit dans un de ses meilleurs moments d'inspiration. Le deuxième recueil commence par une étude en *si majeur* 9/8, d'une difficulté dont on ne se ferait que difficilement une idée. Nous avions jadis la chambre de la torture où le tourmenteur se servait parfois de certains instruments merveilleusement imaginés pour faire allonger les doigts les plus rétifs ; de nos jours, la chambre d'un pianiste n'est pas sans analogie avec les anciennes chambres où se donnait la question, et le n° 1 dont nous nous occupons, excellente étude dans le fond, rappelle on ne peut mieux un de ces merveilleux instruments dont nous parlions tout à l'heure. Elle disloque les mains les plus rebelles, les doigts les plus roides, de manière à mériter aux patients les honneurs du martyre et les douceurs de la canonisation. — N° 2, *ut majeur* 6/4. Excellente étude pour le tremolo, genre d'exercice trop peu cultivé jusqu'à présent, et pour lequel on doit des remerciements particuliers à M. Thalberg.

Le n° 3, *ré majeur* 6/8, est un *lied* formant étude par son accompagnement. Du commencement à la fin, cette étude est charmante, et on verrait avec plaisir M. Thalberg se livrer à la composition de quelques autres morceaux du même genre. — N° 4, *mi bémol majeur* 12/8. Ce numéro est remarquable sous le rapport technique aussi bien que sous celui de la poésie musicale. L'accompagnement se distingue surtout (et c'est là en général le principal mérite de Thalberg) par une foule de détails neufs et piquants. J'en dirai autant de l'avant-dernière étude et le bémol majeur du deuxième cahier. L'harmonie de ce morceau est souvent originale et toujours d'un grand effet ; on y reconnaît surtout un grand mérite d'invention. Enfin, le n° 6 du deuxième recueil (fa majeur 4/4) ne le cède en rien aux meilleurs de ceux qui précèdent, et il faut convenir que ces études sont peut-être ce que Thalberg a jamais écrit de plus remarquable. Maintenant, pour nous résumer, nous dirons que M. Thalberg continue dans cette voie ; qu'il apporte à ses œuvres à venir la même conscience, des soins encore plus attentifs, et il ne saura manquer de se faire un nom glorieux de compositeur, de même que, comme virtuose, il a déjà su se placer dans les premiers rangs.

Voici devant mes yeux un nom vénéré, celui d'un de mes artistes de prédilection : Ignace Moscheles. C'est peut-être à ce compositeur, si spirituel et si distingué, que les Études ont été principalement redevables de la nouvelle direction imprimée depuis quelques années à ce genre de musique. Les deux premiers recueils d'Études publiés par Moscheles ont occupé au plus haut degré l'attention générale. Avec la lucidité d'esprit qui lui est propre, il a toujours en vue, pour chaque étude, le perfectionnement de quelque partie de l'art du pianiste, et ce but, il l'a toujours expliqué par quelques mots placés en tête de chaque morceau. (Je me rappelle encore comme si c'était aujourd'hui (et il y a de cela douze bonnes années) avec quel sentiment d'attente religieuse j'ouvris pour la première fois ces Études, en compagnie de quelques amis, et l'ardeur avec laquelle nous les jouâmes tour à tour. Mes amis étaient tous des jeunes gens formés à l'école de Vienne, et déjà, pour la plupart, ils avaient soumis leurs essais en musique à l'appréciation du public des concerts. Comme moi, tous ces jeunes gens brûlaient du désir de faire connaissance avec le nouvel œuvre de Moscheles, et tous à l'envi nous nous mîmes à la parcourir. Avec l'assurance et l'aplomb propres à de jeunes étourdis comme nous l'étions alors, nous pensions n'avoir besoin que de parcourir une telle œuvre pour pouvoir la juger en toute sûreté de conscience. Heureusement, ces Études brillent par des beautés si nombreuses et si imprévues, c'est un œuvre si admirable et si classique, que tout cela ne put échapper même à un coup d'œil superficiel et inexpérimenté. Nous étions tous dans le ravissement, et nous ne pouvions assez nous extasier sur l'indicible variété des talents du maître auquel le monde musical était déjà redevable de tant de compositions remarquables à des titres si divers, et dont le nom devait indispensablement figurer dans tous les concerts, soit qu'on y jouât ses magnifiques concertos, soit qu'on y fît entendre ses variations si connues dans le monde musical : *Variations d'Alexandre* (ce bucéphale de tous les pianistes, disait avec raison un critique, sur lequel ils veulent tous galoper). Du reste, ce ne fut que plus tard que nous pûmes apprécier dignement tout le mérite des études de Moscheles, et maintenant, parmi tous les pianistes, il n'y en a peut-être pas un seul (c'est du moins ce que nous voulons croire pour leur honneur) qui ne soit entièrement familiarisé avec cette œuvre. Le n° 95, dont nous allons parler, nous offre douze nouvelles Etudes caractéristiques, accompagnées de titres correspondant au sens de chacune d'elles. C'est ainsi que la première est intitulée : *la Colère*. L'irritation d'un homme courroucé y est, en effet, admirablement représentée, et il est pour ainsi dire impossible de se sentir animé de sentiments de bienveillance pour ce morceau, tant il porte aussi en soi un caractère insupportable d'emportement. On comprend bien qu'une explosion de colère doit être justifiée par un motif suffisant, et je nomme l'étude dans son entier la colère d'un homme bien élevé. On ne saurait dire quel heureux et gracieux contrasteforme, avec cette première étude, le n° 2, que l'auteur a intitulé : *la Réconciliation*. C'est un petit trésor musical dont l'harmonie est animée et touchante, et où l'on rencontre de délicieuses mélodies. Cependant la réconciliation ne s'opérera qu'à grand'peine pour beaucoup d'exécutants. .. car l'étude contient de terribles difficultés. Nous éprouvons un embarras véritable pour trouver des épithètes nouvelles à l'occasion de ces nouvelles Études, car le beau s'y rencontre si souvent que nous craignons de tomber dans la monotonie. Dans le n° 3, par exemple, *la Contradiction*, le compositeur a été si heureusement inspiré, qu'en le jouant, tout homme organisé musicalement se sentira animé d'une espèce de joie irrésistible. Que les autres se querellent, se divisent, se contredisent, que nous importe? C'est un spectacle auquel nous assistons tranquillement, et dont la vue ne peut que nous récréer. Le n° 4 ne laisse pas non plus de me mettre en peine. Je me connais bien quelque peu en musique, mais je suis un grand ignorant en mythologie. Or, et je ne sais trop pourquoi, le n° 4 s'appelle *Junon*.

Quel rapport ce nom peut-il avoir avec l'étude en question ? C'est ce que je ne comprends guère, et dont, à vrai dire, je me soucie encore moins. Je me bornerai donc à dire, que cette étude est un morceau grave, sévère, bien conduit, et je passerai au n° 5 dont le titre seul est déjà de la poésie, un *Conte d'enfants !* Je ne connais, en vérité, rien d'aussi naïvement candide, rien de plus pur, de plus simple et de plus

ravissant tout à la fois que la cantilène par laquelle commence cette étude! Et le morceau tout entier se soutient constamment à une égale hauteur, ce qui n'était pas une petite tâche après un début aussi heureux. On croit entendre un homme d'esprit et de cœur causant familièrement avec son enfant chéri, et mettant tous ses soins à lui épargner ce qui pourrait lui faire seulement entrevoir le côté sombre de la vie, les chagrins et les soucis, pour lui conserver pur et sans trouble le seul temps heureux dans l'existence de l'homme, les années de l'enfance. Heureux celui qui a de la poésie dans le cœur! il sera toujours jeune par la pensée et il saura comprendre toutes les joies de l'enfance. Aussi ce petit conte exercera-t-il une action salutaire sur beaucoup de ces vieux enfants qu'on appelle des hommes et leur fera-t-il désirer quelques autres histoires du même genre. Nous avons encore ici un contraste des plus heureux, *une Bacchanale!* Les accords voluptueux, le roulement des timbales, le bruit des tambours, des cymbales, le choc des verres, les propos bruyants, les éclats insolents d'une joie frénétique, le frôlement des robes de soie et par tout... Il faut, en vérité, que la garde ait fini par s'en mêler, sans cela il est probable que l'orgie durerait encore au moment où je vous parle. N. 7, *Tendresse.* Voici un morceau tout aimable, écrit dans le style noble, et rempli en même temps de mélodies tendres et passionnées. Ordinairement il n'y a rien de plus insipide pour des tiers que la conversation de deux amoureux ; ceux-ci font exception à la règle. L'imagination poétique du compositeur a su leur prêter des propos pleins de tendresse et d'intérêt. La littérature musicale est riche « en tendresse, tenerezza, » etc., et je crois que les compositeurs qui voudront encore écrire sur le même sujet n'auront rien de mieux à faire que de prendre à cœur le n° 7 des Études de M. Moscheles. N. 8, *Napolitaine.* Cette étude est un magnifique presto. C'est une composition toute méridionale, toute passionnée et vraiment italienne. Rien de plus caractéristique que la manière dont les trilles y sont employés. Les Italiens disent : *Vedere Neapoli e puoi morir!* Je n'irai pas si loin et je ne voudrais pas dire : Entendre la Napolitaine et mourir, mais bien : Entendre la Napolitaine et la jouer! Il est évident qu'en écrivant ce morceau, le compositeur ne s'est décidé qu'avec peine à quitter le mode mineur. Le majeur n'a pas, il est vrai, un caractère aussi méridional, et cependant le *sotto voce* de la page 36, ligne 2, me plait infiniment. Du reste, nous ne tardons pas à rentrer de la manière la plus brillante dans le mode mineur, mode dans lequel le morceau se termine. Le numéro suivant se compose d'un bel *andante placide* intitulé : *un Clair de lune aux bords de la mer.* C'est un morceau écrit dans le style lié, et pour ainsi dire contemplatif, d'une nature grave et qui appartient à la manière allemande.

Le n° 10 est un charmant air de ballet tout sémillant de beautés coréographiques. On le devinerait, même en l'absence du titre : *Terpsychore.* Mais pour arriver à bien rendre ces ports de bras si complaisamment indiqués par l'auteur, il faut apporter un grand soin au port des mains ou plutôt des doigts, car cette étude est fort difficile à exécuter dans un mouvement vif. En revanche, celui qui la travaillera avec zèle sera bien récompensé de sa peine. Le pas de dix (doigts), les groupes de notes, de même que la mise en scène, ne laissent rien à désirer. N° 11, *le Rêve.* Ce morceau est assurément plein de grâce; il est travaillé avec un soin extrême, et pourtant il ne me laisse pas entièrement satisfait. Je sens bien et je reconnais très volontiers le mérite de composition qu'il renferme ; mais j'y remarque malgré moi une certaine absence du caractère indiqué par le titre. Dès la première fois que je jouai cette étude, elle me causa je ne sais quel malaise ; je la jouai à différentes reprises, et toujours elle me fit éprouver le même effet. Du reste, qui sait quelle espèce de rêve elle est destinée à représenter? Considéré comme étude, ce morceau est d'ailleurs remarquable et travaillé avec beaucoup d'habileté. HELLER.

(La suite à un prochain numéro.)

Correspondance.

ORLÉANS.

L'*Institut musical* vient d'augmenter la cotisation de chacun de ses membres afin de former une somme destinée à faire venir de la capitale des artistes dont le talent pût ajouter un nouvel éclat aux réunions de la Société. Cette intention serait louable si elle devait avoir pour résultat de faire connaître et apprécier à Orléans les chefs-d'œuvre de nos grands maîtres interprétés par de grands artistes. Malheureusement il ne nous est pas permis d'attendre quelque bien de cette mesure, et plusieurs membres de l'*Institut musical* ont, à ce qu'il parait, pensé comme nous, puisqu'ils ont donné leur démission. En effet, le choix de MM. les sociétaires s'est arrêté tout d'abord sur MM. Richelmi et Carmier. Quelque talent que ces messieurs puissent avoir pour chanter des romances, ils ne sauraient aborder sans témérité aucune composition d'un ordre élevé, et ils pourraient tout au plus entretenir le public orléanais dans le goût de la musique frivole. Les noms de MM. Ponchard et Franchomme se trouvent, à la vérité, inscrits sur le programme ; ces deux habiles artistes feront bien admirer isolément leur mérite, mais il ne sauraient imprimer à l'ensemble de l'art une impulsion salutaire. Ainsi, pour apprécier convenablement la nouvelle mesure adoptée par l'Institut musical d'Orléans, il faut dire que les amateurs de cette ville ont voulu se procurer pour cet hiver un régal complet de romances, caprices, fantaisies, airs variés, etc. Nous leur souhaitons bon appétit et digestion facile. Mais jusqu'à preuve de conversion, nous nous abstiendrons de comprendre Orléans au nombre des villes où la musique est dans une bonne voie. Orléans compte cependant dans son sein plus d'un musicien habile, plus d'un artiste distingué, et nous profiterons de cette occasion pour en signaler quelques uns.

D'abord et en première ligne, nous nommerons l'organiste de Saint-Paterne, M. Marius Gueit, aveugle de naissance, et l'un des plus grands organistes que nous ayons entendus. Cet intéressant jeune homme n'excelle pas seulement dans ses improvisations sur l'orgue, il est encore doué d'un talent très remarquable sur le violoncelle. Nous serions heureux que ces quelques lignes pussent fixer l'attention des amateurs d'Orléans sur cet artiste modeste et d'un très haut mérite.

M. Dupuy, organiste de la cathédrale, est comme M. Marius Gueit, privé de la vue ; c'est également un bon organiste, un artiste ingénieux, qui n'a qu'un seul tort, grave à nos yeux, celui de vouloir accorder son orgue, ce que l'infirmité dont il est affligé ne lui permet pas de faire convenablement et sans danger pour la conservation de l'instrument.

Orléans peut citer encore avec quelque orgueil madame Benoit-Ducroysi, pianiste très habile, M. Maresse, M. Pollet, harpiste renommé, MM. Carbonel, Bernard, madame Griffon. Tous ces artistes se sont réunis cette année pour publier chez l'éditeur Loddé un Album dans lequel il y a plusieurs bons morceaux.

Avec un ensemble de professeurs aussi distingués, avec une réunion d'artistes aussi éminents, il semble que le mau-

vais goût, la mauvaise musique devraient être l'objet de la réprobation générale. Il semble que tous les efforts de ces artistes devraient tendre à la propagation des bonnes doctrines et au triomphe des vrais principes de l'art. C'est ce qui n'a pas lieu cependant, à en juger d'après la nouvelle mesure adoptée par l'Institut musical, et qui nous a suggéré ces réflexions. UN TOURISTE.

Nouvelles.

*** Demain lundi, à l'opéra, Robert-le-Diable, pour la continuation des débuts de M. Mario. On parle de la prochaine reprise de *Benvenuto Cellini*.

*** Aujourd'hui au Théâtre-Italien, par extraordinaire, *Othello*, exécuté par l'élite des chanteurs européens.

*** *Opéra-Comique*. — Ce théâtre, qui devait représenter *Regine* avant *la Montille*, a dû donner d'abord à son public la partition de M. Bordèze à cause d'une indisposition de Roger. — La vogue du *Brasseur de Preston* se continue pour l'année qui s'ouvre. On a parlé du retour de madame Casimir. Cette acquisition nous paraîtrait superflue à l'Opéra-Comique, qui possède déjà madame Damoreau, mademoiselle Prévost, madame Colon-Leplus.

*** On annonce pour mardi la première représentation de *Régine*, de M. Adam, retardée par indisposition.

*** La symphonie en *ut* de Beethoven sera exécutée demain lundi, au concert Valentino.

*** Voici le détail des pièces nouvelles représentées à Paris dans le courant de 1838. Académie-Royale de musique, 3. — Théâtre-Français, 12. — Odéon, 4. — Théâtre-Italien, 2. — Opéra-Comique, 11. — Théâtre de la Renaissance, 9. — Gymnase, 23. — Vaudeville, 13. — Variétés, 28. — Palais-Royal, 21. — Gaieté, 29. — Ambigu, 21. — Porte-Saint-Martin, 13. — Cirque, 7. — Théâtre-Choiseul, 18. — Panthéon, 18. — Saint-Antoine, 39. — En tout, 285.

Le nombre des auteurs a été en proportion de celui des pièces : de 127, il s'est élevé, en 1837, à 219. Cette année, il est de 218. Le plus productif est M. Théaulon, qui, pour sa part, compte dix nouveautés. Après lui viennent MM. Anicet, Dennery et Laurencin pour 8 ; Jaime, Vanderbuch et Lubize pour 7 ; Bayard, Dumanoir, Cogniard, Courcy, Desnoyers, Dupont et Cormon pour 6.

Huit compositeurs seulement avaient pu se faire jouer en 1837 ; plus heureux cette année, on en compte 16. On regrette de ne pas voir figurer, parmi eux, MM. Meyerbeer et Auber, qui sans doute se dédommageront bientôt. Les événements les plus remarquables de l'année sont : l'incendie du Théâtre-Italien (salle Favart), et du théâtre du Vaudeville (rue de Chartres) ; l'ouverture de la Renaissance (salle Ventadour), et du théâtre Saint-Marcel.

*** Mademoiselle Loëwe, une des plus célèbres cantatrices de l'Allemagne, est arrivée à Paris ; elle ne restera ici qu'une quinzaine de jours, et nous apprenons avec peine qu'elle ne se fera pas entendre.

*** Paganini est parti pour Marseille pour y passer l'hiver.

*** *La Mantille*, opéra de MM. Hautefeuille et Planard, musique de M. Bordèse, vient d'être acheté par M. Richaut. La partition et les morceaux de chant séparés se gravent.

*** Mademoiselle de Dietz, jeune pianiste de beaucoup de talent et une des meilleures élèves de M. Kalkbrenner, est de retour d'un voyage qu'elle vient de faire en Allemagne. Elle a obtenu de brillants succès dans les villes principales de ce pays de musique, et a été nommée pianiste de la reine de Bavière.

*** Le second bal masqué et costumé de l'Opéra aura lieu *samedi* 12 janvier.

*** Aujourd'hui, au théâtre de la Renaissance, première fête de nuit. L'orchestre, conduit par M. Tolbecque, se compose de cent musiciens.

*** Aujourd'hui dimanche la salle Saint-Honoré donnera son troisième bal masqué et costumé. La beauté du local et la précision de l'orchestre, conduit avec beaucoup de talent par Dufresne, font de ces réunions des fêtes de nuit charmantes.

CONCERTS.

*** Le troisième concert donné par la Société musicale aura lieu aujourd'hui dans les salons de M. Erard à une heure et demie. On entendra pour la première fois le célèbre pianiste Th. Doehler dans le fameux trio en *si bémol* de Beethoven. M. Doehler jouera aussi pour la première fois une grande fantaisie de sa compositi[on sur] des thèmes de « The Gypsis warning. » Ce concert est comp[osé de] morceaux qui sont de nature à intéresser au plus haut de[gré les] amateurs. Ils auront pour interprètes MM. Gallay, Brod, Klose, Barisel, Danela, Chevillard. Les bureaux de locati[on des] stalles sont rue de la Victoire, 20.

*** C'est aujourd'hui, 6 janvier, qu'aura lieu au Conse[rvatoire] le grand concert vocal et instrumental de M. Schneitzhœff[er. On] y entendra une grande scène du *Tasse*, composée et ex[écutée] par Duprez ; une scène d'*Imogine* avec chœurs, compos[ée par] M. Schneitzhœffer et chantée par MM. Duprez et Wartel ; du *Cheval de Bronze*, par madame Dorus-Gras, et des sér[énades] à grand orchestre avec chœurs, et une symphonie militaire à deux orchestres concertants ; ces deux compositions, d'un tout-à-fait neuf, sont de M. Schneitzhœffer.

*** Un artiste qui, bien que très jeune, jouit déjà d'un[e répu]tation distinguée comme exécutant et comme compo[siteur,] M. César-Auguste Franck, donnera jeudi prochain, 10 janv[ier, un] grand concert à huit heures du soir, dans les salons de M rue du Mail. On y entendra son jeune frère, M. Jos. Fran[ck, qui] marche sur ses traces et possède déjà un talent remarquable [sur le] violon ; et les deux frères auront en outre le concours d'habi[les ar]tistes, tels que MM. Franchomme, Ponchard et mademoiselle [...]nin. On pourra se procurer des billets chez M. Franck, 2[...] Montholon, et chez M. Érard, 13, rue du Mail.

*** Le concert de M. et madame Mortier de Fontaine au[ra lieu] samedi 12 janvier, à huit heures du soir, dans les salons de M. [Érard,] 13, rue du Mail. Voici le programme. 1re partie. 1° Gra[nd trio] (en mi-bémol) exécuté par MM. Mortier, Urhan et Franch[omme.] 2° Air de *Flauto magico* « Qui sdegno non s'accende, » [chanté] par M. Ernst. 3° Solo d'alto exécuté par M. Urhan. 4° Air [de Ro]gismondo « Alma rea » chanté par madame Mortier. 5° Cho[ix d'é]tudes de Moschelès, Chopin et Bertini, exécutés par M. M[ortier.] 2e parties. 6° Grand duo de Sémiramide « Elbeo, a te, fer[...] » chanté par mesdames Varny et Mortier. 7° Solo de violon[celle] par M. Franchomme. 8° Air chanté par mademoiselle [...] 9 Fantaisie sur une cavatine de Paccini « I tuoi frequenti pa[lpiti] » exécutée par M. Mortier. 10° Scène et air de Belisario « [...] tomba è a me negata, » chantés par madame Mortier. — Stalles, [...] — Parquet, 8 fr.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Amiens*. — La direction du théâtre de cette ville est va[cante,] et les candidats qui se sont présentés pour la remplir ont tou[s una]nimement demandé une plus forte subvention. Il est à désir[er que] le conseil municipal fasse droit à ces demandes. La ville d'A[miens,] par sa position entre Londres, Bruxelles et Paris, est travers[ée par] une foule d'étrangers, et il ne faut pas que l'art y soit da[ns un] moins bon état que dans d'autres villes moins importantes. M [...]ron, chef d'orchestre du théâtre, doit partir à la fin de l['année] théâtrale pour diriger l'orchestre d'une grande ville. Cet [artiste] sera regretté à Amiens, où son zèle et ses efforts avaient [donné] une utile impulsion à l'art musical.

*** *Lyon*. — Mademoiselle Mazel obtient beaucoup de [succès] à Lyon, où elle a donné deux concerts. Le beau sextuor, le[s] de nouvelles variations de Mayseder ont été exécutés par [made]moiselle Mazel et nos meilleurs artistes. Ces excellents mo[rceaux] ont été goûtés et applaudis.

*** *Lille*. — L'opéra de *Joseph*, de Méhul, vient d'être [monté] sur notre théâtre après trois ou quatre répétitions ; aussi l'e[xécu]tion a-t-elle été exécrable. Nous parierions cependant que dir[ecteur] et acteurs se seront plaints, le lendemain de la représentatio[n, de] l'indifférence du public pour ce chef-d'œuvre. Il est très com[mode] de rejeter sur le public les reproches qu'on mérite.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Bruxelles*. — Le *Perruquier de la Régence* n'a pas o[btenu] un très grand succès ; mais la manière dont cette jolie parti[tion a] é é exécutée n'a pas permis d'en apprécier tout le mérite. Ca[...] a la voix trop grave pour prendre les rôles écrits pour Ch[...] madame Casimir a, ce jour là, chanté constamment faux ; M.[...]drau n'était pas en voix ; aussi cette représentation a-t-elle e[xcité] un mécontentement général.

*** Dans la soirée du 1er janvier, le public a fait chante[r au] grand théâtre, *la Brabançonne*, l'air national du pays. Il y [avait] long-temps que pareille chose n'était arrivée. L'enthousiasme [a été] réel et général.

** *Anvers.* — *Les Huguenots* vient d'obtenir ici un grand succès; madame Miro Comoin a été rappelée après le quatrième acte, et couverte d'applaudissements.

** *Milan.* L'opéra de M. Hiller, qui doit être représenté incessamment, est intitulé *Romilda.* Nous ne savons si c'est le même sujet que Meyerbeer a traité jadis sous le titre *Romilda et Constanza*, et dont l'ouverture et plusieurs morceaux avaient été intercalés dans *La fausse Agnès*, arrangée dans le temps pour l'Odéon par M. Castil Blaze, et qui ont fait regretter de ne pas entendre en entier un des premiers opéras de l'illustre compositeur.

** *Florence.* — Mademoiselle Francilla Pixis est engagée pour les concerts de la cour. Cette jeune et brillante cantatrice est toujours l'artiste favorite du public de Florence, qui passe pour le plus éclairé de l'Italie.

** *Leipzig.* — Après avoir donné deux concerts, qui ont produit la plus forte recette possible, Thalberg est parti pour Berlin où il n'obtiendra pas moins de succès qu'ici. Nous venons d'entendre un jeune pianiste de Prague, M. Dreischork, dont les compositions ne sont pas encore remarquables, mais qui est l'exécutant le plus étonnant que nous ayons jamais vu.

** *Dresde.* — Thalberg a donné ici deux concerts; il a produit un immense effet, et a été appelé à la cour. La reine lui a fait cadeau d'une épingle en diamants de très grand prix.

** — *Augsbourg.* M. Chelard, maître de chapelle, qui habite notre ville, a reçu l'invitation de venir à Vienne pour diriger les répétitions de son opéra *Macbeth*, qui dernièrement a été repris avec beaucoup de succès à Munich.

** *Saint-Pétersbourg.* — Mademoiselle Taglioni nous quittera vers le milieu de janvier pour se rendre à Vienne, où elle doit donner, dans les mois de février, de mars et d'avril, un certain nombre de représentations; mais nous la reverrons bientôt après, car elle vient de contracter avec l'administration du grand théâtre de notre ville un engagement d'une année à partir du 1er août prochain. Elle recevra pour cette année 45,000 roubles (environ 45,000 fr.) d'appointements, et 1,000 roubles (1,000 fr.) de *feu* par chaque rôle qu'elle remplira; il sera en outre donné deux représentations à son bénéfice.

• Le célèbre ténor, M. Breiting, de l'Opéra allemand de Saint-Pétersbourg, vient de recevoir, de la part de M. Meyerbeer, par l'entremise de la légation de Wurtemberg, les partitions de *Robert-le-Diable* et des *Huguenots*, magnifiquement reliées. C'est un présent que l'illustre compositeur a fait à M. Breiting pour lui témoigner sa reconnaissance de la manière distinguée dont il a exécuté les rôles qui lui étaient confiés dans ces deux pièces, sur le théâtre impérial de l'Opéra allemand à Vienne.

** *Constantinople.* — La construction du théâtre à Péra a été confiée à deux jeunes et habiles architectes français. Victor La Grange et Verdelin, qui ont pris l'engagement de la terminer pour le mois de septembre prochain. Cependant, il paraît que nos fashionables musulmans, dont le goût pour la musique et les spectacles est devenu une véritable passion, ont trouvé ce délai trop long, car ils ont fait établir, dans un vaste hôtel situé près de la place d'Atmeïdan, un théâtre provisoire où l'on joue l'opéra italien trois ou quatre fois par semaine. Cette salle, qui peut contenir environ seize cents spectateurs, est toujours comble, malgré la cherté des places, dont les prix varient de deux à dix piastres fortes (10 à 50 fr.); et les Turcs, bien qu'ils aient l'habitude de se coucher en même temps que les poules, y restent immobiles sur leurs bancs jusqu'à la fin du spectacle, qui se prolonge quelquefois au-delà de minuit. Le Grand-Seigneur a déjà honoré ce théâtre de sa présence. Parmi les chanteurs et les cantatrices qui y sont engagés, et dont la plupart, il y a deux ans, faisaient partie de la troupe de l'Opéra italien d'Odessa, se trouvent des sujets très distingués, comme par exemple madame Edelina Frische, jeune et belle Milanaise qui possèdent une voix de *soprano* très étendue et une excellente méthode. Cette artiste, qui parle bien la langue turque, qu'elle a étudiée en Valachie, donne des leçons de chant aux jeunes personnes musulmanes, auprès desquelles elle se rend en une magnifique litière, ornée de tous les côtés de glaces, et l'intérieur de draperies en velours cramoisi, garnies de franges d'or, laquelle est portée par quatre esclaves noirs, et suivie et précédée par huit autres nègres. Le Théâtre-Italien a déjà donné onze représentations. Les opéras qu'on y a exécutés sont: *la Straniera*, de Bellini; *Il Crociato*, de Meyerbeer; et l'*Italiana in Algeri*, de Rossini. Mais je dois vous dire que les *libretti* de ces pièces ont subi ici des modifications notables; ainsi, pour en citer un exemple, l'*Italiana in Algeri* se termine par le mariage d'Isabella avec le dey, et par le châtiment de Taldeo, qui reçoit une forte bastonnade sous la plante des pieds, chose qui, soit dit en passant, fait toujours fureur parmi les spectateurs turcs, sans doute parce qu'elle est dans leurs mœurs nationales.

MM. les abonnés recevront, avec le présent numéro, la table de l'année 1838.

Le Directeur, MAURICE SCHLESINGER.

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

6e Année. — 1839. REVUE N° 2

ET

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS,

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, DE BALZAC, F. BENOIST (professeur de composition au Conserv BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, CASTIL-BLAZE, PHILARÈTE CHASLES, JOU, EDME SAINT-HUGUE, ALEX. DUMAS, ELWART, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), LÉVY (membre de l'Institut), JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, G. LEPIC, LISTZ, MARX, ÉT MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, RICHARD, L. RELLSTAB (rédacteur de la GAZETTE DE BERLIN), GE SAND, J.-G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), etc

PRIX DE L'ABONNEMENT A LA REVUE et à la GAZETTE MUSICALE.

Paris.	Départ.	Étrang.
3 m. 8	9 »	10 »
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	34 »	38 »

La Revue et Gazette Musicale de Paris
Paraît le DIMANCHE de chaque semaine.
On s'abonne au bureau de la *Revue et Gazette Musicale de Paris*, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; et chez tous les marchands de musique de France.

PARIS, DIMANCHE 13 JANVIER 1839.

IL SERA DONNÉ A L... CHAQUE MO... UNE LIVRAI... des *ARCHIVES CURIEU... MUSIQUE.*

ANNONCES
1 f. la grande lig. de 5...

SOMMAIRE. — Recherches sur la musique chez quelques peuples de l'antiquité, par A. de Pontecoulant. — De la nécessité d'étudier la fugue, par A. Elwart — Archives de M. de Joursenvault. — La Persée de Benvenuto Cellini, par Litz. — Reprise de Benvenuto Cellini, par Elwart. — Correspondance. — Nouvelles.

AVIS.

La feuille qui a consacré trois colonnes et demie à des injures contre le directeur de la Gazette Musicale *n'a point inséré la lettre que nous lui avons adressée par le ministère d'un huissier. Nous avons en conséquence aux termes de la loi du 25 mars 1822 et de celle du 9 septembre 1835, traduit M. Léon ESCUDIER, en police correctionnelle, pour l'audience du 18 janvier, jour indiqué par M. le procureur du roi.*

RECHERCHES

SUR LA MUSIQUE ET SES INSTRUMENTS CHEZ QUELQUES PEUPLES DE L'ANTIQUITÉ, D'APRÈS LES MONUMENTS.

PREMIER ARTICLE.

Il est rare qu'on ne se passionne pas pour le genre d'études que l'on s'est choisi; j'ai tâché cependant dans ce travail de recherches sur les monuments anciens d'éviter ce danger, en élaguant toute preuve incertaine, toute probabilité hasardée.

Si la musique n'est pas le plus important de tous les arts, elle procure cependant des avantages si constants et en si grand nombre, elle peut prévenir tant de maux, elle est la source inépuisable de tant de plaisirs, qu'il est difficile de chercher à en approfondir l'origine sans laisser échapper quelquefois ces marques d'enthousiasme qui peuvent faire taxer l'écrivain de légèreté. Ce qui paraît d'abord frivole au lecteur, prend à l'examen un air plus imposant, souvent l'imagination de l'écrivain s'exalte à mesure qu'il découvre la marche de l'esprit humain et celle de son industrie.

Parler de l'antiquité de la musique, c'est entreprendre une tâche difficile après ce que tant de savants ont déjà écrit; mais en lisant leurs ouvrages avec attention suis aperçu qu'ils n'ont pas tout dit, qu'aucun au fait profiter, pour la partie musicale, les explorat eentes des monuments des peuples anciens. Un écri glais, Wilkinson, a écrit trois gros volumes sur les égyptiennes, en basant ses recherches sur les ba antiques; nous suivrons la même voie et nous lui e terons même ce qui pourra éclairer nos investiga travers les nuages obscurs qui entourent l'enfance les arts.

La musique, selon moi, est aussi ancienne que l'h si l'on entend par musique, l'émission d'un ou p sons sans règle et sans méthode. Car l'homme a eu sations au premier moment qu'il a respiré, son cri, le premier son de sa voix fut l'expression de sentait. La mélodie se trouve également innée dans me, sa voix a des sons de plaisir et de douleur, de de tendresse. Ces sons inarticulés, espèce de musiqu relle, se développant peu à peu, peignirent d'u nière certaine, quoique grossière, toutes les dif sensations de son âme, soit de peine ou de bonhe de crainte ou d'audace. Ainsi la voix du premier produisit le premier chant et sans doute le battemen mains fut son premier instrument. Chez les Égy qu'il faut toujours interroger, quand on veut sor mystères de l'antiquité, on retrouve sur un grand de leurs monuments, tant à *Alabastron*, qu'à *Th* sur un tombeau situé près des Pyramides, soit le soit la danse accompagnés avec le bruit cadencé de frappées les unes contre les autres. (*Voir l'ouvrage d... lini sur l'Égypte*.

Avant de rechercher la musique chez les Grecs Romains, nous allons tâcher, par le moyen des nou bas-reliefs que nous devons aux savantes recherc Rosellini, des Champollion, des Cailliaud, de dé quel était l'état de l'art musical chez ce vieux peupl tien.

Quoiqu'il soit impossible de se former une idée du style et du caractère de la musique égyptienne, supposer cependant qu'elle était basée sur des pr scientifiques, car *Pythagore*, qui consacra, comme lui-même, de nombreuses années à interroger la *de Égyptiens*, et qui se livra avec une attention

tieuse à l'examen de leur musique, pense que, malgré les défauts qui affectèrent les talents des musiciens ordinaires, qui pour gagner leur vie jouaient sur les places publiques ou dans les réunions particulières, la musique n'en avait pas moins les honneurs d'une science importante, et les prêtres eux-mêmes la cultivaient avec beaucoup de soin.

Diodore déclare, il est vrai, que la musique ne faisait pas partie essentielle de l'éducation, qu'elle était regardée comme une science inutile, préjudiciable, portant l'esprit de l'homme vers la langueur et l'abattement (*Diod.* I, 96). Mais cette observation ne peut et ne doit s'appliquer non à la musique elle-même, mais au vice d'éducation que l'on voulait prévenir; celui de faire de la musique un art exclusif d'agrément, dans un but purement frivole qui devait contribuer à la mollesse et à l'immoralité des citoyens.

Platon, qui connaissait parfaitement les mœurs égyptiennes, affirme que cette nation considérait la musique comme une science élevée et digne de son culte par son pouvoir merveilleux et bienfaisant sur l'esprit de la jeunesse. Ce rapport digne de foi se trouve encore confirmé par *Strabon*, qui ajoute que les enfants des Égyptiens apprenaient à lire dans des recueils d'hymnes dont le style et le caractère du chant étaient prescrits et réglés par les lois. Si à ces assertions nous joignons celles qui nous apprennent que les poëtes et les musiciens grecs, pour se perfectionner, visitaient les Égyptiens chez lesquels la musique était honorée comme un présent des Dieux, la question de savoir s'ils avaient des principes certains sera résolue affirmativement avec de grandes apparences de raison. Mais quoique l'autorité de Platon, qui passa treize années dans ce pays à *méditer sur les institutions égyptiennes*, puisse nous suffire, cependant après avoir mis sous les yeux de mes lecteurs un passage extrait de ses ouvrages, je rechercherai encore d'autres preuves, se seront des témoins encore vivants que j'appellerai en témoignage; ce seront ces bas-reliefs immortels, cette *langue de pierre* impérissable que j'interrogerai. Écoutons maintenant Platon :

« Le plan d'éducation dont nous nous occupons était suivi » par les Égyptiens, qui voulaient qu'on accoutumât de bonne » heure la jeunesse à ce qu'il y a de plus parfait dans les » arts C'est pourquoi, après avoir choisi et déterminé des » modèles, ils les ont exposés aux yeux du public dans » les temples; on n'y a jamais permis, ni aux peintres ni » aux autres artistes, de rien innover ni de s'écarter en » rien de ce qui a été réglé par les lois du pays : la » même chose a lieu en tout ce qui appartient à la mu- » sique. Et si on veut y prendre garde, on trouvera chez » ce peuple des ouvrages de peinture et de sculpture fait » depuis dix mille ans (quand je dis dix mille ans, ce n'est » pas une métaphore mais bien une réalité) qui ne sont ni » plus ni moins beaux que ceux d'aujourd'hui. — *Clinias.* » Voilà, en effet, ce qui est admirable. — *L'Athénien.* Oui, » c'est un chef-d'œuvre de législation et de politique. Leurs » autres lois ne sont peut-être pas exemptes de défauts; » mais pour celle-ci, touchant la musique, elle nous prouve » une chose vraie et digne de remarque, c'est qu'il est pos- » sible de déterminer par des lois quels sont les chants » beaux de leur nature, et d'en prescrire avec confiance la » stricte observation. Il est vrai que cela n'appartient qu'à » un Dieu ou à un homme divin; aussi les Égyptiens at- » tribuent-ils à *Isis* ces chants et ces poëmes qui se con- » servent chez eux depuis si long-temps. » (*Plato.*, l.II, » *de Legibus*.)

Après le témoignage des écrivains vient celui des sculptures et des peintures que l'on retrouve non seulement sur les monuments les plus anciens, mais aussi sur les meubles dont ce peuple se servait. Le goût de la musique est attesté par divers représentations de musiciens dans leurs bas-reliefs ou leur peinture. Le musée de Berlin possède un petit coffret fort ancien où se trouve, au milieu d'autres emblèmes, une femme qui joue d'un instrument assez semblable à la guitare.

Si nous considérons la forme de leurs instruments, nous ne pouvons nous empêcher de reconnaître qu'ils avaient dû faire de la musique une étude importante, et qu'ils étaient même arrivés à une connaissance assez approfondie de cet art. *Athénée* cite le goût et le talent des Égyptiens pour la musique, et il en donne même une preuve nouvelle en disant que les Grecs et les Barbares apprirent la Musique des Égyptiens réfugiés, et que les Alexandrins étaient les plus savants et les plus forts comme joueurs de flûte; dans les annales d'Alexandrie il cite *Ménéclès de Barca* et *Andron* (*Athén.* IV, 25. Cette émigration dont parle Athénée fut suivie d'une seconde bien plus nombreuse sous le règne du septième Ptolémée, surnommé Cacergète qui persécuta avec tant de fureur et de persévérance les amis des sciences et des lettres.

Pendant l'enfance de la musique, on ne dut connaître que les instruments à percussion. On n'eut pour règles que celles du rythme; le chalumeau et la flûte, instruments grossiers d'abord et faits avec les roseaux qui croissaient sur les bords des rivières et des lacs, furent inventés plus tard. La flûte, dit Horace, fut en naissant petite, simple, ayant peu de trous; les sons qu'elle rendait ne pouvaient parcourir qu'un registre fort resserré, mais par la suite des temps cet instrument s'agrandit, fut susceptible de rendre plus de notes, il fut garni de métal, et finit par approcher du son de la trompette.

> Tibia non ut nunc orichalco vincta, tubæque
> Æmula, sed tenuis simplexque, foramine pauco
> Adspirare, et adesse choris erat utilis, atque
> Nondum spissa nimis implere sedilia flatu :
> Postquam. . . . .
> Accessit numerisque modisque licentia major...
> Sic priscæ motumque et luxuriem addidit arti.
> (*Hor. de Art. Poët.* 202.)

Tibia était la flûte, mais ce mot signifiait aussi quelquefois le chalumeau, par *tibia dextra* ou *tibia sinistra;* on entendait les doubles flûtes. *Tibia obliqua*, πλαγιαύλος, était la flûte ordinaire.

Pour inventer des instruments aussi simples qu'ils le furent dans leur état primitif, il avait fallu peu d'efforts de génie; aussi, avec eux, la musique fit peu de progrès; elle atteignit lentement un état d'amélioration, puis, marchant à grands pas vers le progrès, elle appelle à son aide toutes les ressources de l'esprit humain : les succès l'encouragent; elle travaille encore, et devient enfin un art sublime qu'on aime et qu'on admire. Les premiers instruments ne peuvent plus lui suffire; le talent, qui a grandi, ne peut plus s'accommoder des jouets de son enfance; il veut répandre à flots, autour de lui, l'harmonie qu'il vient de concevoir; le génie l'anime, l'inspire : la harpe et la lyre sont inventées.

Il fallait encore trouver un moyen d'obtenir une mélodie plus parfaite et plus étendue d'un petit nombre de cordes, et monter ces cordes de manière à favoriser la variété des sons, et en rendre l'usage en même temps commode. Eh bien! le génie musical égyptien y arriva, et ce fait est prouvé incontestablement par les nombreux bas-reliefs où se trouve représentée une sorte de guitare à trois cordes.

Une harpe ou une lyre ayant un certain nombre de cordes, imitant divers sons, disposées dans l'ordre des notes, pouvaient avoir été inventées à une époque rapprochée de l'enfance de l'art; mais un peuple qui n'aurait pas étudié avec une attention toute particulière la nature des sons

musicaux, ignorerait les moyens d'obtenir la même quantité de sons d'un nombre plus limité de cordes, et ces moyens ne purent être simplifiés que quand ils furent parfaitement compris.

Il est donc maintenant évident, par le goût que les anciens Égyptiens avaient pour la musique, et plus encore par la nature même de leurs instruments, que l'art musical était étudié avec attention, et qu'on y apportait une application aussi sérieuse qu'aux autres sciences. Quoi que dise Diodore, que la musique ne faisait pas partie de l'éducation (*Diod.*, I, 46), son opinion ne peut primer, si on considère surtout que les Égyptiens chérissaient la musique comme une invention de cette même divinité qui leur avait donné un culte, et qui leur avait enseigné l'astronomie ainsi que les sciences utiles.

Dans cette origine fabuleuse se présente naturellement la preuve que les prêtres se livraient à l'étude de la musique, puisqu'ils se disaient les seuls et uniques dépositaires et la source même des secrets des dieux, ainsi que des connaissances qu'ils voulaient transmettre aux hommes.

L'invention de la science et de la théorie des sons, ainsi que celle de la lyre, fut d'abord attribuée à HERMÈS. Les Grecs, par suite de leurs rapports avec l'Égypte, reçurent la tradition de cette fable; tradition qui varia cependant. Apollon fut regardé comme le premier qui ait marié le son de la voix aux accords de la lyre; on prétendit même que ce fut ainsi qu'il triompha de la flûte de *Marsyas*. Cette fable primitive, apportée d'Égypte par Diodore, et racontée par lui, prouve la grande antiquité des instruments à corde et le respect des prêtres pour la musique, puisqu'ils en attribuaient l'invention et le patronage à une divinité. En Grèce, elle eut aussi une origine divine. On accorda à Minerve l'honneur d'avoir trouvé les instruments à vent. On regarde Mercure comme inventeur de la lyre, et Apollon fut le dieu de la science. Les historiens qui limitent le nombre des cordes de la lyre à trois cordes ont confondu cet instrument avec la guitare égyptienne, car nous ne retrouvons sur les monuments aucune lyre à trois cordes; la guitare seulement se trouve n'en posséder que ce nombre.

En décrivant une harpe trouvée sculptée sur un tombeau, à Thèbes, du temps de Remsès III, environ 1255 ans avant Jésus-Christ, et par conséquent, bien éloignée d'être une des plus anciennes harpes décrites, BRUCE dit que cette harpe renverse toutes les notions que l'on prétendait avoir sur l'état primitif de la musique et des instruments anciens dans l'Est; par les formes des ornements et son tracé, elle prouve mieux que mille citations grecques que la géométrie, le dessin, la mécanique et la musique étaient parvenues alors à un grand degré de perfection et que l'époque que nous regardons comme celle de l'invention des arts n'est que celle d'une ère nouvelle de leur restauration. (*Voyage de Bruce*, 1, 6.)

Mais si cette remarque s'applique à la harpe, ne doit-on pas, à plus forte raison, l'appliquer à la guitare à trois cordes? Quoique nous ne puissions préciser l'époque de son invention, pas plus que celle d'aucun autre instrument égyptien, les sculpteurs nous prouvent cependant qu'elle était d'un usage commun dans la période la plus reculée de l'histoire connue de la musique.

La guitare, ou lyre à manche, est un signe hiérographique de la plus haute antiquité, que l'on retrouve sur les monuments des temps les plus reculés. On peut lire dans Horapollon des explications précieuses à ce sujet.

« Le symbole de *bonté*, de *bienfaisance*, est exprimé dans les textes hiérographiques, par un instrument à cordes auquel Champollion a donné le nom de *théorbe*. D'où peut provenir le choix de ce symbole?

« La suite et l'unité, dit Horapollon, *dans les actions d'un homme*, *s'exprime par une lyre : cet instrument en effet, garde l'accord de ses propres sons*. Les Égyptiens en appliquant ce symbole à l'idée de bonté, paraissent avoir obéi à une pensée pleine de finesse et de profondeur; la suite et l'accord de la pensée dans les actions humaines est, en effet, la garantie la plus solide de la véritable bonté. » (*Recherches sur l'utilité actuelle des hiéroglyphiques* D'HORAPOLLON, *par* CH. LENORMANT.)

Les sculptures des pyramides sont d'une époque bien antérieure à l'arrivée de Joseph. Une harpe ou une espèce de lyre était un instrument dont on usait communément en Syrie au temps de Jacob (*Genèse*, XXXI, 27). La harpe, la cithare, et les instruments à vent furent, dit-on, inventés par Jubal, le sixième descendant de Caïn (*Genèse*, IV, 21).

La tombe sur laquelle Bruce a découvert la harpe dont il parle est une de celles nommées *bib'an* el *moloo'k*, où étaient renfermés les rois d'Égypte. Nous parlerons plus tard de cette harpe quand nous nous occuperons de la description de ces instruments.

Nous voyons, par les bas-reliefs égyptiens, que leurs orchestres se composaient de diverses manières : tantôt de deux harpes, du double chalumeau et de la flûte ou de la harpe, du double chalumeau et de la guitare ou théorbe; et tantôt de la harpe à quatorze cordes réunie à la guitare, à la lyre, au double chalumeau et au tambourin. Quelquefois ce sont deux harpes de différentes grandeurs, l'une de sept cordes et l'autre de quatre. On les voit également composés de deux harpes de huit cordes et d'une lyre à sept cordes; une guitare se marie, dans quelques bas-reliefs, au tambourin carré. On trouve encore la représentation d'orchestres composés de la lyre, de la harpe, de la guitare, du double chalumeau et d'une sorte de harpe à quatre cordes qui était portée sur les épaules, ou des combinaisons de harpes, de guitares, doubles, de chalumeaux, de lyre, et tambourin carré. La réunion de la harpe avec deux guitares et double chalumeau étaient aussi en usage. On a découvert encore des bas-reliefs qui représentaient des orchestres composés de la harpe, de la flûte et de la guitare, on de la lyre à dix-sept cordes, du double chalumeau et d'une harpe à quatorze cordes. Nous citerons aussi l'orchestre formé de deux harpes de sept cordes et d'un instrument porté à la main, semblable à un éventail auquel, sans doute, étaient attachées des clochettes et des grelots, comme à nos modernes chapeaux chinois.

Athénée assure qu'au grand festin donné par Ptolémée Philadelphe, il y avait plus de six cents musiciens, parmi lesquels on remarquait trois cents joueurs de *cithare* (*Athen.*, *lib.* V). Quelquefois, la harpe était employée seule ou comme accompagnement de la voix; c'est ainsi qu'on la représente dans la main du roi-prophète.

On remarque, sur un bas-relief d'*Alabastron*, une harpe et une troupe de sept musiciens frappant des mains entre chaque stance (sans doute). On les rencontre aussi ailleurs mêlant leurs voix à d'autres instruments; quelquefois un homme ou une femme exécutent un solo, frappant des mains pendant les intervalles. Cet usage de marquer la mesure avec les mains, pendant les stances, est encore en vigueur en Égypte, quoique cependant on doive présumer qu'on n'exécute plus de la même manière que les anciens Égyptiens, dont les notions musicales étaient tout autres que celles de leurs barbares successeurs.

S'il n'était pas d'usage, dans la haute classe de la société égyptienne, d'apprendre la musique pour en tirer quelque

(1) Ce qui avait également lieu chez les Grecs et les Romains :

Cur pudet tacita fistula cum lyra.

(*Hor. Od. lib.* III, 19.)

avantage sous le rapport du plaisir, et si, pour ce motif, l'on trouve très peu d'artistes parmi les personnes d'un rang élevé, ce n'est pas que les prêtres aient manqué de révéler au peuple les secrets de la science : ils la propageaient; mais ils s'efforcèrent de prévenir l'introduction d'un style vicié. Le bas peuple, trouvant dans la musique un moyen d'existence, s'en empara pour récréer les passants dans les rues et les riches dans leurs maisons, aussi on lui abandonna la spécialité de cette étude, peut-être par un sentiment d'orgueil.

D'après ce qui vient d'être dit, il est certain que la musique était cultivée par les prêtres égyptiens, mais dans d'autres vues que celles de l'agrément. Ce fut cette science, avec sa première pureté, que Pythagore rapporta de son voyage en Égypte.

AD. vicomte DE PONTÉCOULANT.

(*La suite à un prochain numéro.*)

DE LA NÉCESSITÉ D'ÉTUDIER LA FUGUE.

Qui pourrait croire qu'à une époque progressive comme la nôtre, on rencontre encore des musiciens assez retardataires pour mettre en doute l'utilité de la science, et pour déverser sur la fugue en particulier un ridicule sans cesse formulé par de mauvaises plaisanteries, ou le plus souvent par la pauvreté de style des œuvres échappées à leur plume trop facilement harmonicide?

Cette croisade contre l'art sérieux est tellement à l'ordre du jour, qu'il est devenu nécessaire d'essayer, non seulement d'éclairer la partie neutre du public amateur, mais aussi de convaincre sans réplique les artistes dont l'imagination est plus brillante que le jugement n'est solide, faute, souvent, de n'avoir pas puisé dans leur jeunesse, aux sources pures d'où d'écoule une instruction basée sur l'examen des faits, et la comparaison de toutes les différentes doctrines qui partagent en deux camps notre monde musical.

Nul doute que l'emploi tout scolastique de la configuration serrée des parties harmoniques d'une pièce de musique sérieuse, ne soit un abus que le bon goût réprouve à cause de l'ennui et de la monotonie qui en résultent; mais parce que quelques musiciens à l'esprit tout algébrique ont poussé ce procédé jusques à ses dernières conséquences, s'ensuit-il qu'on doive absolument le réprouver, en regardant comme perdu le temps consacré à son étude reconnue nécessaire par les plus grands maîtres des temps passés et modernes?

Nous ne le pensons pas; et nous espérons démontrer victorieusement que le seul moyen de parvenir à écrire des pages musicales impérissables, est tout entier dans l'étude de la fugue, ce grand épouvantail des compositeurs superficiels.

Depuis l'époque assez reculée où l'art, se dépouillant des langes de la routine, a occupé, pour la première fois, le rang élevé dont on voudrait en vain le faire déchoir de nos jours, les plus grands compositeurs par leur imagination ont été reconnus aussi comme les plus instruits. Durante, Hændel, Scarlatti, Jomelli, Hasse, Haydn et Mozart n'avaient-ils que le don natif d'une brillante imagination? chacun sait le contraire; et leurs œuvres, objet de l'admiration générale, existent pour confirmer ce que nous avançons. Après avoir cité ces noms justement vénérés, qu'il nous suffise de jeter un coup d'œil sur les maîtres qui sont aujourd'hui la gloire de notre XIXe siècle; ce siècle, tout à la fois si profond, si superficiel, si religieux et si incrédule.

Le Sueur, Chérubini, Berton, Meyerbeer, Auber et Halevy ne sont-ils estimés que sous le rapport mélodique, et leur refuse-t-on la science la plus profonde, parce que, artistes ingénieux autant qu'hommes d'esprit, ils savent la cacher sous les fleurs d'une fraiche et colorée phraséologie musicale? Et ce prodigieux Beethoven, qui avec une phrase de quatre mesures a produit un *andante* en *la* mineur; un premier morceau de *symphonie pastorale*, et un finale enfin qui fait de la symphonie en *ut mineur*, le morceau le plus grand qui existe dans son genre! Ne fallait-il que de l'imagination pour enfanter de semblables chefs-d'œuvre, objet d'un culte presque divin? Non, sans doute; il fallait aussi du savoir; car l'étude augmente les forces morales de celui qui s'y livre; et tous les hommes instruits, tous les artistes vraiment dignes de porter ce beau titre, n'ignorent pas que la science est l'économie des idées.

L'artiste, qu'il soit poëte, peintre, sculpteur ou musicien, s'il n'est doué que d'une imagination, plus commune à tous qu'on ne le pense, mais s'il manque de cette perception d'esprit qui fait concevoir toutes les parties d'un grand tout, n'obtiendra que des succès aussi passagers que l'inspiration qui les aura fait naître; mais ses œuvres ne passeront pas à la postérité; elles ne feront pas école; et leur auteur, encore dans toute la force de l'âge, ne vivra déjà plus pour le monde intellectuel!

Un fait constant, et qui milite en faveur de notre proposition, c'est que la plupart des compositeurs de salon qui ne possèdent que le don de procréer de jolis riens musicaux, échouent presque toujours lorsqu'ils abordent la scène lyrique. Cela se conçoit facilement lorsqu'on réfléchit qu'au théâtre tout ne doit et ne peut pas être absolument mélodique. Les duos, qui n'offrent que d'innocentes suites de tierces ou de sixtes, y seraient très peu dramatiques, et un morceau d'ensemble, un quatuor, un trio, ne se trouvent pas en faisant résonner les touches d'un piano excitateur. Ce n'est donc qu'au moyen du style figuré dont la fugue seule enseigne tous les secrets, que le musicien peut disposer avec art et intérêt les différentes parties vocales et instrumentales qu'il a à sa disposition. Non que nous prétendions que la fugue, surtout telle qu'on l'enseigne dans nos écoles, soit à elle seule toute la poétique de la composition musicale; mais c'est l'esprit de cette science, familière au petit nombre, que le compositeur doit savoir mettre en œuvre. Malheureusement, les professeurs de composition n'enseignent guère cette partie si philosophique de leur art; et leur mission finit où celle de la méditation individuelle de l'élève instruit doit commencer!

Tout musicien un peu observateur a dû remarquer les rapprochements qui existent entre l'art de conduire une fugue et celui d'ordonner un discours oratoire. En effet, le compositeur, de même que l'orateur, expose son sujet, puis il le développe : c'est l'*exposition* de la fugue et ses *modulations relatives*. Vers la fin de la composition scolaire ou du discours parlé, les *sujets*, ou les preuves à l'appui des premières propositions, s'accumulent, se pressent, et leur but final est de convaincre l'auditeur, qu'il soit ou qu'il ne soit pas musicien. N'est-ce pas là l'équivalent de la *stretta* de cette fugue peut-être un peu trop calomniée? Seulement dans une composition musicale, où la mélodie doit toujours prédominer, le musicien a le soin de ne pas suivre avec trop de servilité les règles de la rhétorique particulière à son art. L'orateur, ferons-nous encore observer, prend les mêmes précautions afin de ne pas se donner le ridicule d'un pédant de collége.

Oui, disons-le sans craindre d'être démenti, l'étude de la science musicale, loin d'étouffer le génie, l'agrandit au contraire, car elle double les ressources que la nature lui avait départies; et, si celui qui s'y livre est malheureusement privé du don de créer, il est assuré au moins d'é-

prouver par elle mille jouissances inconnues à l'ignorant vulgaire. Celui qui sait, appréciera avec conscience les œuvres des hommes supérieurs, et son âme s'animera par fois d'un saint enthousiasme en admirant tout ce que peut produire cette dualité si rare dans un même artiste ; l'imagination innée et la science acquise ! Celui qui sait enfin, sera le gardien fidèle des préceptes éternels qui doivent concourir à la production du beau idéal dans l'art ; et, comme une digue insurmontable, il retardera les empiétements incessants du mauvais goût produit par les études mal faites ou jamais commencées de la plupart de nos prétendus compositeurs.

Convenons, en finissant, que c'est autant au manque de volonté qu'à la paresse de la plupart des artistes qu'il faut attribuer le discrédit presque complet dans lequel les études sérieuses sont tombées en musique surtout ; et que, plus d'un antagoniste de la fugue, rappelle, en la proscrivant avec tant de dédain, le renard de la fable ; ce pauvre renard qui, parce qu'un piége à loup l'avait privé de la plus belle partie de son individu, conseillait à tous ses camarades fourrés de se faire raser à son exemple. A. Elwart.

ARCHIVES

DE M. LE BARON DE JOURSANVAULT.

C'est presque toujours le sort des collections particulières d'être dispersées au bout d'un certain temps. Ce que la vie entière d'un amateur est parvenu à rassembler à grands frais et à force d'infatigables recherches, quelques jours, quelques heures suffisent pour le disséminer dans toutes les parties du monde, où d'autres amateurs se disputent ces dépouilles pour enrichir leurs collections, destinées également à subir un jour la même fatalité.

Ces tristes réflexions, que nous avons faites assez souvent, nous reviennent à l'occasion d'une vente très remarquable qui doit avoir lieu incessamment. Nous avons sous les yeux le *Catalogue analytique des archives de M. le baron de Joursanvault, contenant une précieuse collection de manuscrits, chartes et documents originaux, au nombre de plus de quatre-vingt mille, concernant l'histoire générale de France, l'histoire particulière des provinces, l'histoire de la noblesse et l'art héraldique, avec un grand nombre de chartes anglo-françaises, et de pièces historiques sur la Belgique, l'Italie, et quelques autres États de l'Europe.* Ce catalogue, divisé en deux volumes, comprend trois mille six cent trente-huit numéros, classés par ordre de matières. Il suffit de jeter un coup d'œil sur la table, pour juger de l'étendue de ces archives ; mais ce n'est que par un examen attentif du catalogue qu'on sera à même d'apprécier la valeur et l'importance d'une foule de ces documents.

Cette précieuse collection est le fruit de plus de quarante années de recherches. M. le baron de Joursanvault avait déjà rassemblé, avant 1789, un grand nombre de chartes, de manuscrits et d'ouvrages spéciaux sur l'histoire du duché de Bourgogne ; la révolution lui fournit les moyens d'accroître considérablement son trésor historique Il parcourut avec une infatigable persévérance presque toutes les parties de la France, achetant ou faisant acheter, de tous côtés les archives dispersées des monastères, et tout ce qu'il put recueillir des dépôts publics mis au pillage. C'est ainsi qu'on lui doit la conservation de tant de diplômes et de monuments d'un grand prix, soit pour l'étude des institutions, des lois, des mœurs, soit pour les annales particulières de chaque province.

Ce n'est pas ici le lieu d'entrer dans des détails sur l[es] différentes parties de cette immense collection. Nous nou[s] bornerons à signaler ce qui nous a paru curieux pour not[re] spécialité. Ce sont les numéros suivants :

815. Gages de Guillet, ménestrel du comte de Blois (1340). — Le comte de Blois fait donner, en gratification, à son m[é]nestrel Guillaume, deux muids de blé de bon méteil (134[illegible]
816. Présent du comte de Blois à un ménestrel appelé Tro[m]pette (1345).
817. Le duc d'Orléans donne 42 s. 6 d. *à plusieurs tabouri[ns], ménestrez et joueurs de farces qui avoient joué devant [illegible]* (1384). — Gages payés à Colinet de Bourg, Jehhan son frè[re] et Colin Macquedante, ménestrels du duc d'Orléans (138[illegible] — Distribution d'argent à plusieurs ménestrels qui fure[nt] en l'hôtel du duc les 6 et 7 mars 1389. (Orig. avec scea[ux] et sign.)
818. Ménestrels du duc de Baviera et du duc de Bourbon (139[illegible] — Jean Portevin, *roi des menestriers du royaume de Fran[ce]* et ses compagnons reçoivent le prix des *esbastements* qu'[ils] firent en l'hôtel du duc d'Orléans devant le roi et les ducs [de] Berry et de Bourgogne (1392). (Orig. avec sceaux.)
819. Gubozo, ménestrel du roi (1392). — Gubozo, bombar[de] et Triboux, cornemuse, jouent devant le roi en l'hôtel [du] duc d'Orléans (1394). — Georges, ménestrel du duc. (Or[ig.] avec sceaux et sign.)
820. Pension à Colinet, ménestrel du duc d'Orléans (1396). [—] Ménestrels des ducs de Savoie et de Bavière, et de M. [de] Trazeguies. (Orig. avec sceaux.)
821. Ménestrels du comte de Nevers. — Ménestrels anglais [du] *comte maréchal*. — Pension à Albelin, ménestrel du d[uc] (1396). (Orig. avec sceaux.)
822. Raccommodages de la belle harpe de la duchesse d'Orléa[ns]. — Gratification à divers ménestrels et au fou du comte [de] la Marche (1397).
824. Clairons et trompettes qui jouèrent devant les enfants d'O[r]leans au jour de l'an 1469. — Ménestrels et joueurs de far[ces] de Compiègne (1478). — Gentil-Garçon, tabourin, et [son] compagnon, joueur de rebec, jouent devant la duchess[e de] Blois (1483). — Récompense donnée à d'autres ménestr[els] (1483).
825. Ménestrels de l'ambassade du roi de Naples (1484). — [Le] trompette de M. d'Esquerdes, les ménestrels de Dunois et [du] maréchal de Gié, du seigneur d'Escales, etc., jouent dev[ant] le duc. — Tabourins de la duchesse de Montferrat jouant [de]vant le duc à Ast. — Ménétriers de la ville d'Angers. [—] Joueurs de musette et de rebec de madame Marguerite [de] Flandres. — Fille jouant du *manicordion* (1497). (Or. a[vec] sceaux et sign.)
826. Italiens joueurs de *hanltbois* et de *sacquebuttes* (1518).
853. Trois pieces relatives aux *joueurs de farces* qui ont joué [et] chanté devant le duc d'Orléans en 1483, et à Rouen [en] 1485.
854. Cinq pièces : quittances de diverses gratifications qu[e le] duc d'Orléans a données à Gillet Villain, Hanequin Lefe[vre], Jacquemart Lefevre et Jehanin Esturion, *joueurs de pers[on]nages, en considération de leurs services, esquels il a [eu] grans plaisirs et esbatemens* (1492, 94 et 96). — G. [de] Viefville atteste que le trésorier de la duchesse d'Orléa[ns a] payé à *quatre compaignons de Paris* 4 écus d'or que ladite d[ame] leur a donnés pour avoir joué des farces devant elle (14[illegible]
962. Gages payés par le prévôt de la Ferté-Milon à Jean [Vil]lain et Jacques le Fevre, joueurs de personnages du [duc] d'Orléans (1394).
3374. Jacquelin de Woualdec, Copin de Woye et Nic[hol] Wrayse, ménestrels du duc de Lancaster, donnent quitta[nce] d'une gratification que le duc d'Orléans leur a donnée. [—] Autre quittance donnée par les ménestrels des ducs d'Y[ork] et de Glocester.
3508. Voyage du comte de Vertus à Bourges vers le daup[hin]. Robes faites pour les ménestrels de sa suite (1418).
3541. Le duc d'Orléans fait payer 1 l. 5 s. tournois à plu[sieurs] ménestrels qui *cornèrent* devant lui, au château d'Asni[ères] au mois d'avril 1396. — Le même prince fait payer 15 [l.] tournois à Colinet, Bourgois et Albelin, ses ménétriers [et] à Pierre Girart, son trompette (1406). — Le duc d'Orl[éans] fait donner 10 fr. à Hennequin de Couloingne et à He[illegible]

Hokivech, ménétriers du comte d'Ostrevant. — Étrennes données aux ménestrels du roi par le comte de Vertus, en 1412. — La reine fait venir près d'elle, à Mélun, Jean d'Avignon, Colinet, Bourgois et Albin, ménétriers du duc d'Orléans (1413). — Gages de Jean Petit-Gay, *harpeur* du duc Charles d'Orléans (1413).

La vente aux enchères, annoncée à plusieurs reprises, avait été ajournée dans l'espoir que le gouvernement ou quelque riche amateur ferait l'acquisition à l'amiable et en totalité. Les démarches faites à cet effet n'ayant obtenu aucun résultat satisfaisant, la vente a été indiquée irrévocablement pour le 14 janvier et jours suivants. Comme, de cette manière, toutes les pièces vont passer en cent mains différentes, il serait à désirer, du moins, que la dispersion ne fût pas générale, et que les parties, d'après les divisions du catalogue, restassent ensemble. Pour notre compte, nous souhaitons que les numéros indiqués par nous puissent devenir la propriété d'un seul et même acquéreur.

LE PERSÉE DE BENVENUTO CELLINI.

(*Extrait des lettres d'un bachelier ès-musique.*)

Florence, 30 novembre.

. . . .

Deux heures sonnaient; je quittais le bal du prince Poniatowski. A la journée qui avait été tiède comme sont à peine chez nous les plus beaux jours de septembre, succédait une nuit transparente; une de ces nuits toscanes dont rien ne saurait rendre l'auguste beauté. Ne pouvant me décider à rentrer chez moi, je me mis à marcher au hasard le long de l'Arno. La ville dormait, le fleuve était silencieux; rien ne sollicitait ma pensée. J'entrai sous les galeries *degli Uffizi*, et me dirigeant vers la place du Grand-Duc, je me trouvai bientôt au pied du Persée de Benvenuto Cellini. La vue de cette noble figure, grandie encore par le prestige de la nuit, me fit une singulière impression. J'étais souvent passé auprès sans m'arrêter à la considérer, cette fois je me sentis retenu par un charme invisible. Il me sembla qu'une voix mystérieuse se faisait entendre, que l'esprit de la statue me parlait.... Voilà qui vous paraîtra terriblement fantastique. Ce qui est positif et réel, c'est que je m'assis sur les degrés de la *loggia die Lanzi* et que je me mis à songer. . . . .

L'histoire de Persée est un des beaux mythes de la poésie grecque. Persée est un de ces glorieux champions restés vainqueurs dans la lutte du bien et du mal. Persée, c'est l'homme de génie, l'être mixte né du commerce d'un dieu et d'une mortelle. Ses premiers pas dans la vie sont des combats. Il tue la Gorgone; il tranche la tête de Méduse, la force inerte, l'obstacle brutal qui s'élève toujours entre l'homme puissant et l'accomplissement de son destin. Il s'élance sur le cheval ailé; il possède son génie; il délivre Andromède; il va s'unir à la beauté, éternelle amante du poëte: mais ce ne sera pas sans de nouveaux combats. La lutte recommence, et comme Persée est fils de la femme, qu'il est homme autant que dieu, il est sujet à la faute. La fatalité reprend ses droits. Il tue le père de Danaé: la douleur et le remords pèsent sur son front. Il est tué à son tour par Mégapenthe, vengeur d'Acrisius. Après sa mort les nations lui élèvent des autels.

Idée primordiale! vérité éternellement vraie!

Revêtant d'abord la forme la plus abstraite de l'art, elle se révèle dans la parole. La poésie lui prête son langage; elle la symbolise. L'antiquité nous donne, dans Persée, l'allégorie profonde, complète. C'est le premier degré, le premier pas du développement de l'idée; continuons:

Dans les temps modernes et sous la main d'un grand artiste, elle prend une forme sensible, elle devient plastique; la fournaise s'allume, le métal se liquéfie, il coule dans le moule, le Persée en sort tout armé, tenant en main la tête de Méduse, gage de la victoire.

Gloire à toi, Cellini, car tu as accompli un œuvre difficile. Toi aussi, homme de lutte et de combat, tu as terrassé la Gorgone. Toi aussi, homme d'inspiration, tu as triomphé du monstre, tu as obtenu Andromède, tu as conquis le beau: ton nom ne périra plus.

C'est le second degré.

Puis de nos jours vient un autre Cellini; un grand artiste, lui aussi, qui prend l'idée à la seconde phase et la transforme de nouveau. S'adressant au sens de l'ouïe comme Cellini s'est adressé au sens de la vue, il revêt l'idée d'une nouvelle splendeur, et fait du Persée une création aussi grande, aussi complète, aussi achevée que les deux premières.

Honneur à toi, Berlioz, car toi aussi tu luttes avec un invincible courage, et si tu n'a pas encore dompté la Gorgone, si les serpents sifflent encore à tes pieds en te menaçant de leurs dards hideux; si l'envie, la sottise, la malignité, la perfidie semblent se multiplier autour de toi, ne crains rien, les Dieux te sont en aide; ils t'ont donné comme à Persée le casque, les ailes, l'égide et le glaive; c'est-à-dire, l'émigre, la promptitude; la sagesse et la force.

Combat, douleur et gloire: destin du génie.

Ce fut le tien, Cellini; c'est aussi le tien, Berlioz.

Mystérieuse conception! enfantement du génie par le génie! chaîne divine qui unit les hommes d'idées à travers les âges! rapports inexplicables! communion des intelligences! souffle de Dieu qui passe dans l'humanité!..... Mon esprit s'abîmait dans le sentiment de ces choses.

Je levai de nouveau les yeux sur le Persée. Les curieux incidents qui accompagnèrent la fonte de cette statue me revinrent en mémoire. Une foule de rapprochements et de contrastes singuliers me frappèrent. La fonte du Persée fut un événement solennel et décisif pour Benvenuto Cellini. Cette crise importante dans la vie du statuaire devient à son tour une époque marquante dans l'existence du musicien. Le penchant de tous deux est contrarié dès l'enfance par des parents aveugles, et cette contradiction fait découvrir en l'un et en l'autre les signes manifestes de la prédestination. Chose digne de remarque! le père de Cellini veut faire de son fils un musicien; le père de Berlioz veut faire du sien un anatomiste.

Ce serait ici peut-être la place de quelques réflexions sur l'autorité des parents et les heureuses influences exercées par les vieillards sur la jeunesse; mais poursuivons le parallèle des deux artistes:

Pour complaire à l'auteur de ses jours, Cellini se voit contraint de jouer de la flûte. Berlioz, plus malheureux encore, s'arrache violemment au dégoût des amphithéâtres. La réprobation de ses parents le force à professer la guitare. Il gagne misérablement sa glorieuse vie et le loisir de quelques heures, qu'il consacre à l'étude de l'harmonie et de la composition.

Affranchi par la mort de son père de *quel maledetto suonare* (ce sont ses propres paroles), Cellini se livre entièrement à sa vocation. Il devient en peu de temps orfèvre habile, exquis ciseleur. Nous le voyons alors tour à tour attiré, caressé, repoussé, persécuté par les princes. Un pape le fait jeter au cachot; une favorite l'abreuve d'amertume.

Aujourd'hui les papes et les favorites laissent en paix les artistes, mais la persécution est toujours là, plus la-

tente, moins avouée. Au lieu de partir de haut, elle vient de bas. C'est de la part de ses égaux et de ses inférieurs dans la hiérarchie sociale que l'artiste se voit le plus souvent arrêté, entravé; ce sont eux qui lui refusent d'abord, qui lui disputent ensuite pas à pas sa place au soleil, sa part de lumière. Que Berlioz, ainsi que Cellini, écrive un jour le récit fidèle des vicissitudes de sa vie, et nous serons tristement surpris de voir comment une si haute intelligence, un si noble cœur, ont soulevé tant de passions basses; nous nous refuserons à croire qu'au lieu de sympathie, d'aide, ou tout au moins d'impartialité, il n'ait rencontré chez beaucoup des siens qu'opposition, injustice, ou lâche in-indifférence.

Arrive pour Cellini le moment désiré où son talent va recevoir une consécration. Il a obtenu de Côme Ier la commission du Persée, une des statues qui doivent orner la place du Palais. Il devient l'émule des Donatello et des Michel-Ange. Benvenuto l'orfèvre, Benvenuto le ciseleur, va devenir Benvenuto le statuaire.

Il ne sera plus seulement le favori des grands, il sera l'élu du peuple, l'artiste national. Je n'entrerai pas dans le détail des innombrables empêchements apportés au travail de Cellini. Sa patience et sa persévérance furent mises à des épreuves qui ne cessèrent même pas après l'éclatante réussite de son œuvre. La jalousie de son indigne rival Bandinelli ne lui laissait ni trêve ni repos. La tourbe des statuaires médiocres l'assaillait de railleries. On le défiait de produire une grande œuvre; on le taxait de forfanterie; on l'appelait par dérision le *sculpteur nouveau*, *il scultar nuovo*. Le grand-duc, ébranlé par ces clameurs, hésitait, promettait, se rétractait, et ne lui accordait qu'un appui toujours fléchissant. Le jour même de la fonte, le malheureux artiste, brisé de fatigue, dévoré de rage, brûlé par la fièvre, est contraint de se mettre au lit. Il ne peut plus surveiller l'opération. Ses instructions ne sont pas suivies. La négligence ou la mauvaise foi de ceux auxquels il se fie va tout perdre. On vient lui dire qu'un accident irréparable est arrivé, qu'il n'est plus de ressource. A cette nouvelle Benvenuto pousse un cri terrible, un rugissement de lion. Il s'élance hors du lit, et prenant à peine le temps de se vêtir, il court à la fournaise; il voit le péril; il ordonne, il commande, il agit. La flamme presque éteinte se ravive, le métal rentre en fusion, il coule dans la forme. Huit jours après la statue s'élève sur son piédestal; le peuple accourt; il admire l'œuvre; il adopte l'artiste; les ennemis sont confondus, les amis tièdes ranimés; la postérité a commencé pour Cellini.

Ici le parallèle devient tout à l'avantage du statuaire.

Ainsi que Cellini, Berlioz s'est vu en butte à des difficultés sans nombre. Contre lui aussi se sont levés des rivaux, impuissants de talent, mais favorisés par les circonstances. Lui aussi a été flétri par le vulgaire du nom de *musicien nouveau;* lui aussi n'a rencontré que tiédeur et faiblesse parmi ceux qui ne pouvaient s'empêcher de reconnaître son génie. Berlioz, comme Cellini, lutte contre d'aveugles préventions, contre une malveillance obstinée; et moins heureux que lui, son œuvre ne peut arriver au public impartial, au peuple, que par l'intermédiaire de ceux mêmes qui lui sont contraires. Le plus grand nombre de ses interprètes lui est hostile.

Cellini expose sa statue à tous les regards. Elle est là à toute heure, à toute minute. Il en appelle véritablement au peuple Et c'est ici le notable avantage de la plastique sur la musique, qui n'a point de permanence et ne saurait jamais avoir d'effet absolu, puisque son effet dépend en grande partie de l'exécution.

Tous les arts reposent sur ces deux principes, la réalité et l'idéalité. L'idéalité n'est sensible qu'aux intelligences cultivées; la réalité de la statuaire est sensible à tous; elle a son type dans la figure humaine que tous connaissent. [Il] n'est pas d'artisan qui ne puisse être frappé tout autant qu'un poëte de ce qu'il y a de vrai dans Phidias et dans Michel-Ange. Chacun est à même d'apprécier le degré de fidélité dans l'imitation du corps humain. Il n'en est pas ainsi pour la musique; elle n'a pour ainsi dire point de réalité; elle n'imite pas, elle exprime. La musique est à la fois une science comme l'algèbre, et un langage psychologique auquel des habitudes poétiques peuvent seules faire trouver un sens. Or, comme science et comme art, elle reste presque entièrement inaccessible à la foule. Les passions et les sentiments qu'elle doit rendre sont bien dans le cœur de l'homme, mais non dans le cœur de tous les hommes, tandis que tout homme se retrouve matériellement dans une statue. De là les malentendus beaucoup plus fréquents entre le public et le musicien qu'entre le public et le statuaire.

Pourtant malgré tout, en dépit de tout, l'homme de génie a son heure. La critique, l'obstacle, l'injustice qui font hésiter le faible, parce qu'il cherche sa voie à la clarté de la faveur populaire, confirment le fort. Il a sa lumière intérieure qui le guide et les voix de la postérité qui lui parlent tout bas. . . . .

. . . .

F. Listz.

ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE.

Reprise de *Benvenuto Cellini*, musique de H. Berlioz.

Vendredi dernier a eu lieu, après trois mois de suspension, la reprise de l'opéra de M. H. Berlioz. Cette fois ce n'était plus un sentiment de pure curiosité qui attirait dans la salle de l'Opéra une foule immense; c'était le désir de juger avec calme et impartialité l'œuvre d'un jeune compositeur que ses deux derniers concerts, donnés avec un succès unanime, ont enfin placé à côté de nos maîtres les plus renommés.

D'heureuses coupures ont été faites au libretto, et, si la partition se trouve veuve du délicieux morceau du *Cabaretier* et du chœur si pittoresque des *Voisines*, on doit convenir que le poëme y gagne beaucoup en intérêt. M. Alex. Dupont, que ses études et la nature de sa voix ont fait notre premier chanteur de chapelle, dit la mélodie solennelle et vaporeuse de Berlioz avec une expression ineffable. Il prononce parfaitement les paroles, et, grâce à la méthode tout rationnelle qu'il possède, la plupart des morceaux d'ensemble ont produit un effet général.

Le trio du premier acte, et particulièrement le bel air *sur les monts les plus sauvages*, a été chanté par M. Alex. Duprez, avec une suavité exquise; aussi les applaudissements du public tout artistique de vendredi n'ont-ils pas manqué au nouveau *Benvenuto*, qui, sans vouloir jouer sur le nom du personnage si bien rempli par M. A. Dupont, a été le *bienvenu* de la salle entière.

N'oublions pas de donner une juste part d'éloges à madame Dorus-Gras, toujours si habile autant que zélée, et à madame Stoltz, qui prête sa physionomie spirituelle et sa belle voix de mezzo soprano, à la création d'*Ascanio*.

Alizard, qui remplit maintenant le rôle de *Giacomo*, s'est acquitté de ce rôle avec beaucoup de zèle et de talent, et Serda a chanté avec goût et dignité la grave et magnifique cavatine de son rôle de cardinal. L'orchestre a été parfait, et les chœurs assez satisfaisants. Encore quelques représen-

tations, et l'ouvrage de M. Berlioz tiendra avec continuité la place qu'il est si digne d'occuper dans le répertoire de notre première scène lyrique. A. Elwart.

Correspondance.

ORLEANS.

A M. le directeur de la *Gazette Musicale*.

Empressez-vous, mon cher directeur, d'annoncer une grande nouvelle au monde musical. *Bibi* et *l'Anglais économe* ont été chantés au concert de l'*Institut musical* d'Orléans, et ces deux compositions ont excité les applaudissements, les trépignements même de l'assemblée. Si vous me demandez le nom de l'auteur de *Bibi*, je vous avouerai, à ma honte, que je l'ignore. Je vis, comme vous savez, un peu retiré du monde, et je n'ai pu encore bien apprécier ce grand progrès de l'art qu'on signale autour de moi. Il ne m'a pas été donné de comprendre et d'admirer ces sublimes compositions qui font les délices d'une certaine classe d'amateurs. *Non cuivis datum est habere nasum*, comme dirait Gui-Patin. En attendant que je me déniaise sur ce point, permettez-moi de vous dire que je n'ai pas partagé l'enthousiasme général pour *Bibi* et *l'Anglais économe*.

Le reste du concert a été rempli par une dizaine de romances chantées par M. Richelmi, par l'ouverture de *Marie de Montalban*, fort mal exécutée, et par un beau trio de Reissiger, qui n'a produit aucun effet. C'était justice: les gens qui applaudissaient *Bibi* étaient incapables d'apprécier ce morceau d'une facture large et sévère et dans lequel mademoiselle Bernard a fait apprécier son talent très distingué sur le piano. M. Marius Gueit, qui s'est fait entendre dans un *andanté* de Duport pour le violoncelle, a obtenu les honneurs de cette séance, et on n'a pu s'empêcher de rendre hommage a son grand mérite.

Jugez par ce récit de l'état de la musique à Orléans.

Voilà d'honnêtes bourgeois qui se sont levés un matin avec quelque velléité de s'associer à ce grand mouvement des arts et des idées dont on parle tant aujourd'hui, et auquel cependant très peu de gens croient réellement. Pour favoriser autant qu'il était en eux ce progrès de l'art musical, ils se sont imposé volontairement des sacrifices, et, pour prix de leur zèle, de leur bonne volonté, pour former leur goût, élever leur intelligence, on leur donne *Bibi* et *l'Anglais économe*, Débureau au lieu de Talma, Polichinelle ou Pasquin au lieu de Beethoven et de Mozart. Interrogez cependant MM. les artistes d'Orléans, ceux-là mêmes qui dirigent l'*Institut musical*, vous les entendrez se plaindre de l'indifférence du public pour la musique. Parbleu! messieurs, la faute n'en doit être attribuée qu'à vous; c'est vous qui êtes chargés d'allaiter le public (permettez-moi cette expression), et au lieu d'un lait nourrissant et substantiel, vous lui donnez de l'eau claire. Mais, je vous le prédis, vous recevrez le châtiment que vous méritez pour votre mauvais goût et votre coupable négligence, et celui qui écrit ces lignes a pris à tâche de vous poursuivre et de vous traquer en quelque lieu que vous soyez, et jusqu'à ce qu'il ait obtenu votre conversion. Je vais quitter Orléans; mais j'y reviendrai pour l'un des prochains concerts.

Un Touriste.

Nouvelles.

** Demain lundi à l'Opéra: *Robert-le-Diable*, pour la continuation des debuts de M. Mario.

** On s'occupe au théâtre Italien des répétitions de l'*Elixir d'Amore* de Donizetti qui sera probablement représenté mardi prochain. Ce théâtre nous donnera incessamment: *le Nozze di Figaro* de Mozart qui déjà se répète et ne se fera pas attendre.

** Madame Rossi, du théâtre Italien, mère de mademoiselle Rossi de l'Opéra-Comique vient de mourir d'une hydropisie.

** Au concert donné dimanche dernier par M. Schnœtzœfer, M. Massart a exécuté, sur le violon, des variations sur une romance de madame Malibran. Ce grand artiste, qu'on entend beaucoup trop rarement, a produit la plus vive impression sur l'auditoire distingué qui était rassemblé dans la salle du Conservatoire.

** La *Revue* ou *Gazette des Théâtres* nous reproche en termes assez peu courtois de lui avoir emprunté, sans le dire, l'article *Théâtre musical en Espagne*. Cette allégation nous étonne d'autant plus que cet article avait été extrait par la *Revue des Théâtres* du *Journal de Paris*, qui l'avait tiré lui-même de la *Revue britannique*, recueil qui, comme on sait, est exclusivement consacré à la reproduction et traduction d'articles publiés en Angleterre.

** Le célèbre ténor Breiting, de l'Opéra allemand de Saint-Pétersbourg, vient de recevoir, de la part de M. Meyerbeer, par l'entremise de la légation de Wurtemberg, les partitions de *Robert le Diable* et des *Huguenots*, magnifiquement reliés. C'est un présent que l'illustre compositeur a fait à Breiting pour lui témoigner sa reconnaissance de la manière distinguée dont il a exécuté les rôles qui lui étaient confiés dans ces deux pièces, sur le théâtre impérial de l'Opéra allemand à Vienne.

** C'est avec plaisir que nous annonçons l'arrivée à Paris de M. Neukirchner, premier basson du roi de Wurtemberg. Nous espérons entendre dans les concerts de cet hiver, cet artiste distingué qui possède un très beau talent sur un instrument tout-à-fait négligé aujourd'hui.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

** *Lille.* Après le *Luthier de Vienne* qui avait obtenu un succès d'estime, on a représenté *la Juive* de M. Halevy. Une exécution assez satisfaisante a permis au public d'apprécier toutes les beautes de cette partition, aussi le succès a-t-il été complet.

** *Bordeaux*.—La jolie partition de *Marguerite* de Boieldieu fils, n'a obtenu ici qu'un médiocre succès. M. George Haint, le violoncelle a donné concert au théâtre et a été beaucoup applaudi.

** *Dijon* — Les deux derniers concerts d'hiver de la Société philarmonique de cette ville, auront lieu dans les derniers jours des mois de janvier et de février. Les artistes qui ont l'intention de diriger leur tournée vers le département de la Côte-d'Or, et qui désireraient se faire entendre à Dijon, sont priés d'adresser deux propositions *à M. le secrétaire de la Société philarmonique*: leur lettres n'auront pas besoin d'autres adresses.

** *Naples.*—On lit dans *l'Omnibus*, journal de cette ville: « Le *Guiramento* plait toujours davantage. Nourrit se consolide de plus en plus. Il se fait à nous, et nous à lui, car des deux côtes il y a une bonne transaction; mais le grand, le principal mérite est en lui, car son talent, son sentiment, sont immenses, et c'est pour cela qu'on peut lui prédire un succès durable. Le trio final de l'opéra est sublime et supérieurement chanté. Le moment où l'amant (Nourrit) frappe d'un coup de poignard la femme qu'il croit la meurtrière de sa maîtresse, tandis qu'elle en est le sauveur, où elle expire entre les bras de son assassin et de celle qu'elle a sauvée, est d'un tragique sublime! La *Speck* arrive à un point de passion et de vérité qui fait pleurer et frémir; le désespoir de *Nourrit* fait terreur et pitié. C'est un tableau d'une vérité sublime digne de Shakespeare et du sentiment profond de Schiller.

« L'*Elena di Filtro*, écrit expressément par Mercadante, se jouera bientôt à San-Carlo, avec madame *Ronzi*, *Nourrit*, *Barouillet* et *Gianni*. La poésie de Cammarano. »

Une lettre de Naples annonce qu'un concert monstre a eu lieu sous la direction de Borbaja, dans lequel mademoiselle *Méquillet* cantatrice (dont le talent embellissait nos concerts à Paris), a débuté devant l'élite de la société de Naples, et elle a obtenu les plus mérités succès en divers morceaux. Entre autres elle a exécuté le duo du deuxième acte de *Guillaume Tell* avec Nourrit au bruit des bravos des dilettantes napolitains.

Le Directeur, Maurice SCHLESINGER.

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

6e Année. — 1839. **REVUE** N° 3.

ET

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS,

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, DE BALZAC, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoi[re]), BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, CASTIL-BLAZE, PHILARÈTE CHASLES, F. D[ANJOU], EDME SAINT-HUGUE, ALEX. DUMAS, ELWART, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), F. [HA]LÉVY (membre de l'Institut), JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, G. LEPIC, LISZT, MARX, ÉDOUA[RD] MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, AD. PONTECOULANT, RICHARD, L. RELLSTAB (rédacteur de la GAZETTE [DE] BERLIN), GEORGES SAND, J.-G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), etc

PRIX DE L'ABONNEMENT A LA REVUE et à la GAZETTE MUSICALE.

Paris.	Départ.	Étrang.
3 m. 8	9 »	10 »
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	34 »	38 »

La Revue et Gazette Musicale de Paris
Paraît le DIMANCHE de chaque semaine.
On s'abonne au bureau de la *Revue et Gazette Musicale de Paris*, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; et chez tous les marchands de musique de France.

PARIS, DIMANCHE 20 JANVIER 1839.

IL SERA DONNÉ A LA FI[N DE] CHAQUE MOIS UNE LIVRAISON des *ARCHIVES CURIEUSES DE [LA] MUSIQUE.*

ANNONCES : 1 f. la grande lig. de 55 lett[res].

SOMMAIRE. De l'instrumentation moderne, par M. A. Blanchard. — Deuxième lettre à S. A. R. le prince de ***. — Théâtre-Italien : 1re représentation de l'*Elisire d'Amore*. — Opéra-Comique : *Régine, ou les Deux Nuits*. — Revue Critique. — Ernst en Hollande. — Nouvelles. — Annonces.

DE L'INSTRUMENTATION MODERNE.

La critique musicale se forme en France; elle s'est déjà fait dans la presse une place large et convenable. Ce n'est plus comme au temps de Gluck et de Piccini, et même sous l'empire, où les littérateurs-feuilletonistes avaient seuls le droit de diriger ou plutôt d'égarer l'opinion du public, qui souvent se permettait de ne pas être de leur avis, et qui, par cela même, n'en jugeait que mieux. Mais comme tout est mêlé de bien et de mal dans le monde musical ainsi que dans le monde politique ou littéraire, cette rénovation n'a pas été plus complète que tant d'autres rénovations, de prétendues réformes; et la critique musicale est exercée en grande partie par des demi-musiciens, des demi-savants qui forment la pire espèce des écrivains en cette matière. Ce sont ces demi-savants qui fulminent l'excommunication contre tout contre-pointiste, et jettent le nom de pédant à celui qui ose se servir du mot de fugue, parce qu'ils ignorent les beaux effets que l'on obtient de cette partie de l'art, effets sûrs, immanquables même sur le bon public qui se laisse tout bonnement impressionner sans analyser son plaisir.

Ces messieurs se sont faits critiques parce que l'un joue assez proprement sa partie de second violon dans un quatuor de Haydn, de Mozart, de Beethoven ou de Fesca; parce que l'autre bredouille un air varié de Tulou pour la flûte; que celui-ci roucoule ou même compose des romances à la satisfaction de deux ou trois salons de Paris; et que celui-là, parce qu'il est parvenu à dire assez couramment le *Rêve* de Kalkbrenner sur le piano, a rêvé qu'il était apte à juger les grandes épopées musicales, les beaux ouvrages lyriques qui ont pour titre : *Robert-le-Diable*, *Guillaume Tell*, *les Huguenots*, *la Juive*, *Guido et Ginevra*, etc. Ces messieurs, qui seraient incapables d'écrire une basse correcte sous le plus simple chant, qui prennent une suite d'*imitations* libres pour un *canon* sévère, ces messieurs se donnent les airs de distribuer des couronnes ou de jeter le blâm[e à] tort et à travers. Parlez-leur du style des différents co[m]positeurs, questionnez-les sur les registres, le caractère, [l'é]tendue des voix, sur l'art d'écrire pour ces voix, art por[té à] un si haut degré de perfection par Rossini et les anciens m[aî]tres italiens; consultez-les sur l'intervention de chaque [in]strument dans le drame qui se joue à l'orchestre, sur le car[ac]tère, le doigté, l'importance de chacun de ces instrumen[ts,] sur l'esthétique de l'art enfin, ces choses là sont lettres clo[ses] pour eux; et si vous abordez ces intéressantes questions[, si] quelque mot technique se trouve sous votre plume et [que] vous ne le proscriviez pas aussitôt, ils vous accusent al[ors] d'être inintelligibles; comme si un musicien qui a de [la] littérature et qui connaît le monde ne sait pas fort b[ien] qu'il n'écrit pas pour des professeurs seulement, m[ais] bien pour tout le monde, et que la première condition p[our] plaire à ses lecteurs, c'est d'être clair, amusant, et de se fa[ire] comprendre.

Pour ne nous occuper ici que d'une face de l'art, con[...] tant revenir sur les autres, nous jetterons un coup d'œil [sur] l'instrumentation moderne comme nous l'ont faite les co[m]positeurs de nos jours.

Les caractères variés du basson, du hautbois, de la fl[ûte] et de la clarinette exercent l'oreille de l'auditeur et [le] charment dans le bel *andante* de la symphonie en *ut* [mi]*neur* de Beethoven; l'usage fréquent et immodéré des [in]struments de cuivre, dans nos opéras modernes, fait naî[tre] et entretient les sens grossiers du peuple et blase le pul[blic] de nos théâtres lyriques qui, étonné par le bruit, finit [par] désirer d'entendre encore un plus grand bruit...

Si vous avez assisté cette année, au Conservatoire, à [la] distribution des prix, cérémonie ornée du discours min[is]tériel obligé sur les progrès de l'art et des élèves, vous [de]vez avoir été frappé du nombre de couronnes accordées a[ux] jeunes instrumentistes qui ont cultivé le trombone, [la] trompette, le cor à pistons l'ophicléide. Quoique le dicti[on]naire de l'Académie dise que la percussion offense qu[el]quefois le cerveau, la plupart des jeunes élèves musicie[ns] qui voient en perspective une bonne place et les applaud[is]sements de la foule aux concerts de quadrilles, n'étudi[ent] plus que la trompette, le trombone, ou le cornet à pisto[ns] et disent comme *le Joueur* de Regnard :

Sous nos heureuses mains le cuivre devient or !

Quant au basson, à cet instrument noble et touchant, il n'en a pas été plus question dans les derniers concours du Conservatoire que s'il n'avait jamais été inventé. Grétry, Spontini, Méhul, et la plupart de nos grands compositeurs, l'ont cependant employé de la manière la plus heureuse, le premier dans le duo de Sander et d'Ali de *Zémire et Azor*, où le basson peint, par une seule note pleine d'expression et de vérité dramatique, les bâillements et le sommeil d'Ali, et le second dans l'air si suave d'Amizalli de *Fernand Cortez* : *Je n'ai plus qu'un désir, c'est celui de te plaire*, où cet instrument se marie si bien à la voix de la jolie cantatrice. Nous pourrions rappeler encore ici le simple trait chromatique de flûte qui, dans le beau finale du second acte de *Montano et Stéphanie*, exprime avec tant de vérité les déchirements de cœur de la jeune fille maudite par son père ; le trio des masques dans le *Don Juan* de Mozart, presque exclusivement accompagné par une clarinette obligée, comme l'admirable trio du 5me acte des *Huguenots* où Meyerbeer a introduit un instrument nouveau, la clarinette à basse ; l'air du quatrième acte de la princesse dans *Robert-le-Diable* de Meyerbeer : *Grâce*, etc., accompagné par le cor anglais ; le finale du premier acte des *Deux Journées*, où le basson intervient encore et semble parler et pleurer comme un personnage de la pièce. Mais il est inutile de citer une foule d'ouvrages où ces instruments négligés, abandonnés, produisent l'effet le plus dramatique.

Berr, que l'art de l'instrumentation vient de perdre, et qui connaissait si bien le mécanisme en même temps que la poésie du basson et de la clarinette, semble avoir emporté avec lui l'avenir de ces deux instruments. Il avait fondé le *Gymnase musical*, où des élèves pris parmi les enfants de troupe de tous les régiments de l'armée, venaient apprendre, sous cet excellent professeur, les différents instruments dont se compose, ce qu'on appelle en termes de l'art, un orchestre d'harmonie. Cet établissement utile, dont la direction a été donnée par faveur à un compositeur qui n'a nulle connaissance spéciale et pratique en cette matière, mais qui a fait beaucoup de bruit dans le monde musical... par son instrumentation cuivrée ; cet établissement nous paraît maintenant sans but depuis la mort de son fondateur : car ce ne sont pas des machines à bruit qu'il s'agit de fabriquer, mais bien de former des artistes consciencieux et intelligents qui s'associent à la pensée de l'auteur qu'ils doivent traduire par un langage énergique, doux ou passionné tour à tour. De même que Molière et Corneille viennent de nous remettre sur la voie des beautés positives et idéales tout à la fois de la bonne littérature dramatique, quand ils ont trouvé pour interprètes mesdemoiselles Mars et Rachel, de même nous reviendrions aux beautés fières, mâles et sévères de Gluck et de Mozart, si ces illustres compositeurs avaient de dignes interprètes. Mais la force une fois employée ne connaît plus que la force pour auxiliaire.

On ne s'occupe presque plus de la musique sacrée, c'est-à-dire de la science musicale dans ce qu'elle a de pur, de grandiose, par les moyens matériels les plus simples. Le drame lyrique a tout envahi, il règne en souverain absolu dans le monde musical, et l'orchestre, qui ne veut pas rester en arrière de cette ardeur de progrès qui travaille toutes les classes de la société, l'orchestre qui s'est mis dans une sorte de révolte permanente, cherche à augmenter ses moyens de puissance, d'effet, et d'annuler celui que pourraient produire les voix qui se trouvent sur la scène. Ceci explique la recrudescence du goût pour le théâtre italien qui semblait passer de mode l'an dernier, mais que la pureté de son chant scénique, auquel l'orchestre reste toujours subordonné, maintient dans la faveur publique Tel est et tel sera toujours le pouvoir du plus bel instrument qu'on puisse entendre, celui de la voix humaine. Ce n'est point à dire que nous proscrivions la richesse de l'instrumentation moderne, mais nous pensons qu'il est temps d'opposer quelques barrières à ses envahissements.

Depuis l'introduction ou plutôt l'augmentation des instruments de cuivre dans les orchestres, le public et les artistes ont montré une sorte d'indifférence pour les autres instruments à vent qui sont d'un effet doux, gracieux ou mélancolique ; les voix se fatiguent et s'éteignent prématurément, et les oreilles des auditeurs n'en souffrent pas moins. Consultez les annales du Conservatoire et ses professeurs, ils vous diront que fort peu d'élèves se présentent pour apprendre à jouer du hautbois, de la clarinette, de la flûte et du basson. Nous concevons que les hypercritiques dont nous avons parlé plus haut attachent fort peu d'importance à cette question d'art, eux qui prennent le son du cor anglais pour celui du hautbois ou du basson, qui confondent le piston proprement dit avec le cor à pistons, qui ne savent trop quelle forme a la quinte ou l'alto, et qui sont bien capables, comme certains bons bourgeois que nous avons entendus, de donner au violoncelle ou à la basse le nom de gros violon.

Comme sous l'empire on gagnait de brillantes victoires à force d'hommes, on croit ne pouvoir obtenir de succès éclatants dans nos théâtres lyriques qu'avec des armées d'instrumentistes. Il appartiendrait à un pouvoir qui s'occuperait des progrès de la science musicale, qui n'a pas été trouvée indigne de l'attention de plusieurs de nos grands ministres, de faire diriger les études de cette science dans toutes ses parties vers un but plus artistique, à moins que nous ne voulions marcher comme la Russie à la conquête d'un nouveau monde musical à coups de canon. Nous voyons en effet dans un livre allemand publié à Hambourg par Meyer, intitulé : *Souvenirs sur la Russie*, qu'un grand concert fut donné, en 1836, à Krasnoje-Sélo, près de Pétersbourg, concert dans lequel on exécuta un morceau qui commençait par une introduction mystérieuse et *con sordini*, de cent vingt coups de canon. Des trompettes et des tambours au nombre de seize cents, et ceci n'est point un conte fait à plaisir, accompagnaient le chant ; et des coups de canon tirés aussi régulièrement que possible battaient le temps fort de la mesure. Voudrait-on nous amener à cette civilisation musicale avancée? Nous ne voyons vraiment pas la nécessité de la subir.

Le public des théâtres de nos principales villes de France qui s'alimente des répertoires de Paris, ne veut plus de l'opéra-comique ; il le trouve mesquin, habitué qu'il est d'entendre hurler les trombones, les trompettes et le terrible ophicléide. Comme le sens musical est moins exercé en province que dans la capitale, où nous avons de fréquentes occasions d'entendre toutes sortes de bonne musique, le dilettante de nos départements pense que ce qui est le plus bruyant est le plus brillant. Qu'arrive-t-il? que lorsqu'il a entendu *la Muette*, *le Siége de Corinthe*, *Guillaume Tell*, *Robert-le-Diable*, *les Huguenots*, *la Juive*, et quelques autres ouvrages dont personne ne conteste le mérite, mais dont le fracas est étourdissant, l'auditeur départemental trouve l'opéra-comique pâle, faible, insuffisant pour son oreille blasée par les instruments à percussion stridente, incapable qu'on l'a rendu d'apprécier la grâce qui est toujours simple ; l'harmonie élégante et pure, qui n'a besoin que de trois sons pour se produire ; et la mélodie, cette belle expression de l'âme des hommes de génie, qui s'échappe de leur cœur pour aller remuer tous les autres. L'esprit scénique et le comique de situation

est ce qu'il y a de plus difficile à peindre en musique : voilà ce qui fait de *l'Amant Jaloux*, de l'*Irato*, de *Ma Tante Aurore*, comme de *don Giovanni*, d'*il Matrimonio segreto*, des ouvrages de tous les lieux et de tous les temps. Les facultés auditives du public peuvent s'émousser, se dépraver, son intelligence s'obscurcir ; mais ces diamants de l'art musical n'en conserveront pas moins toujours leur charme et leur éclat.

HENRI BLANCHARD.

A S. A. R. LE PRINCE DE ***.

Trait de M. de Louvois. — Concerts.

Je vous avais parlé de la nomination de M. le marquis de Louvois, pair de France, à la présidence de la commission de surveillance près l'Académie royale de musique ; mais rien n'est moins sûr. Il faut dans cet emploi un amateur éclairé des arts, qui aime surtout la musique, ce sera peut-être un danseur, comme dit Figaro, qui l'obtiendra. On désigne M. le duc de Coigny, fort peu connu par son amour pour les arts, du reste, comme devant présider la commission dont M. de Louvois serait aussi appelé à faire partie. Je n'ai pas oublié que je vous ai promis de vous raconter un trait d'originalité musicale de ce dilettante de bon goût, qui jouit, dit-on, d'une immense fortune, et je vais vous tenir parole. J'ai dit quelque part, et à ce sujet, que la légèreté et la galanterie ne forment plus précisément le caractère distinctif de la nation française, cependant cette dernière qualité se trouve encore en un assez éminent degré chez certains hommes ; mais c'est assez ordinairement chez les gens nés, parmi les personnes faisant partie de l'ancienne aristocratie. On peut citer M. le marquis de Louvois comme un des prêtres les plus fervents de l'ancien culte de la galanterie, qui n'est pas éteint tout-à-fait, quoi qu'en disent quelques vieilles douairières du faubourg Saint-Germain. M. de Louvois, grand amateur de musique et de peinture, aime surtout à voir des artistes, à vivre avec eux ; il est pour ainsi dire artiste lui-même. Voyageant seul, il y a quelque temps, en Suisse, il rencontra madame la comtesse Merlin et madame de Sparre, connues dans les salons de la haute fashion pour chanter comme Malibran et Grisi dont elles ont été les amies. Ces dames étaient venues en Suisse, disaient les uns, pour prendre sur nature quelques costumes vrais qui pussent leur servir dans les bals de l'hiver prochain. D'autres assurent que le seul plaisir de voir, d'étudier, de respirer l'air pur des champs, de dessiner les chalets de la belle Helvétie, comme disent toutes les tyroliennes passées, présentes et à venir, d'entendre les chants mélancolique ou joyeux des montagnards, les ranz des vaches des treize cantons, les avaient conduites en Suisse. Quoi qu'il en soit, cette rencontre fut des plus agréables pour les trois voyageurs ; on parla de la beauté des sites, du voisinage de la belle Ausonie, de cette patrie des arts et de la musique surtout.

Le marquis, l'homme des parties improvisées, propose un tour en Italie à nos deux belles voyageuses. On rejette cette folle proposition en hésitant cependant, car depuis long-temps on désire voir la belle salle de Saint-Charles à Naples, dont on parle tant. Sur un signe de M de Louvois une chaise de poste se trouve là comme par enchantement, et moitié par enlèvement, moitié par consentement, voilà nos aimables voyageuses comme deux Hélènes avec un nouveau Pâris sur la route d'Italie. Ils traversent rapidement la Toscane, les États-Romains, et arrivent à Naples, but de leur voyage.

Pendant que ses compagnes se reposent, le marquis se rend immédiatement *al teatro San-Carlo*, demande à parler au directeur ; visage de bois : la saison est finie, plus d'*impressario*, pas le moindre petit accord qui résonne dans la vaste salle de Saint-Charles : elle est veuve de dilettanti, et les chants ont cessé !

Le marquis, par galanterie, veut sauver au moins la moitié du désappointement qu'il éprouve à ses deux compagnes de voyage, il donne ses instructions en conséquence, et, le soir, après avoir annoncé à ces deux dames que les représentations sont interrompues jusqu'à la prochaine saison, il les conduit cependant dans la salle Saint-Charles, resplendissante de bougies parfumées, et leur en donne ainsi le coup d'œil imposant, ne pouvant leur en offrir le spectacle animé par l'enthousiasme napolitain.

— Quel dommage, dit la comtesse, de ne pouvoir entendre ici l'effet d'un morceau de Rossini ! Comme cette salle doit être sonore !

— Eh bien, comtesse, dites-nous avec votre belle voix de soprano la cavatine du Barbier : *Una voce poco fà*. Votre amie et moi serons votre public.

— Oui, chanter sans accompagnement, n'est-ce pas ? Cela ferait un bel effet !

— Qu'à cela ne tienne, dit le marquis. Et sur un signe qu'il fait à un homme qui était là, l'orchestre se peuple aussitôt de musiciens qui attaquent avec l'ensemble dont un orchestre d'Italie est capable, ce qui certes n'est pas trop dire, l'ouverture d'*il Barbiere*, puis ensuite la ritournelle de la cavatine de *Rosina*. La comtesse, forcée de paraître sur la scène à la demande d'un public composé de deux personnes, chante son air à la satisfaction générale, et vient faire public ensuite avec le marquis, lorsque son amie chante à son tour, et non sans que le cœur lui batte, se rappelant ses anciens succès : *Di piacer mi balza il cor*, etc. Puis ces dames y prenant goût, se mettent à chanter le beau duo *della Semiramide* ; et le large contralto de l'une et le brillant soprano de l'autre de résonner dans cette immense salle vide de Saint-Charles pour un seul spectateur applaudissant comme un dilettante frénétique, et recevant ainsi, tout seul, le prix de cette galanterie française des beaux temps de la chevalerie.

Au tumulte des premiers jours de l'an dont je vous ai signalé, prince, quelques uns des nombreux inconvénients, à cet air d'empressement complimenteur qu'on voit sur toutes les figures, à cette époque de réconciliations cimentées par toutes sortes de sucreries, succèdent les folles joies du carnaval, puis vient le carême qui autrefois était consacré aux concerts spirituels, à la musique sacrée. A ce beau genre de musique est venu se joindre l'art profane, et bientôt les musiciens n'ont pas attendu la fin du carnaval pour se faire entendre. Depuis deux ou trois ans la danse et l'harmonie jouissent d'un égal crédit auprès de la population fashionable de Paris dans les jours de folie carnavalesque. Nous sommes en ce moment au plus fort de l'irruption des matinées et des soirées musicales. Il est fâcheux pour les amateurs intrépides de ces solennités musicales, et surtout pour nous autres, pauvres critiques, qu'elles nous reproduisent si souvent, je ne dirai pas les mêmes artistes, mais les mêmes morceaux. Il est tel violoniste qui avec sa fantaisie, tel flûtiste avec son air varié, tel violoncelliste avec son boléro, tel chanteur avec sa romance et sa chansonnette, comme, par exemple, M. Boulanger avec son *Petit pied*, qui suffisent à toute une saison, et font en sorte de se trouver à trois ou quatre concerts dans la même journée. Cela est un signe évident de stérilité ou de paresse qu'en bonne critique il est utile de signaler, voire même de ridiculiser.

Ces morceaux stéréotypés dans le gosier ou dans les doigts de ces messieurs me rappellent cet amoureux romantique de je ne sais quelle pièce de théâtre, disant à son interlocuteur, qui, je crois, est son valet : — T'ai-je narré ma première entrevue avec elle? — Oui, oui, deux cents fois au moins. — Eh bien, je vais te la renarrer pour la deux cent unième fois; il est possible que tu te fatigues d'entendre cette aventure, mais moi, je ne me lasse point de la répéter.

Puisque V. A. R. veut absolument savoir jusqu'à la moindre des choses musicales qui se passent en la capitale de France, je lui dirai qu'un jeune pianiste, qui porte les noms héroïques de César-Auguste Franck, a donné un concert jeudi passé dans les salons d'Érard. Ponchard et mademoiselle Annette Lebrun étaient chargés de la partie vocale de ce concert. Le premier a dit avec beaucoup de charme et l'excellente méthode que vous lui savez, un air de *Piquello*. Mademoiselle Lebrun, avec des romances, *la Folle de Sainte-Hélène* et une incommensurable cantate à deux voix composée par le bénéficiaire, a fait résonner ses notes de contralto de façon à se faire applaudir. De véritables amis pourraient cependant conseiller à mademoiselle Annette Lebrun de se moins préoccuper de faire vibrer sa voix dans ses cordes basses, de poser et d'attaquer plus franchement les cordes hautes, et de ne point mettre à une simple et tendre romance l'expression dramatique qui convient à la juive Rachel qu'on va précipiter dans une chaudière d'huile bouillante.

M. César-Auguste Franck est, quoique jeune, un pianiste distingué. S'il n'y a précisément pas de force, de fougue dans sa manière, il y a de l'élégance, de la netteté, de la grâce, et parfois du brillant. Nous voudrions pouvoir en dire autant de ses compositions. La scène dramatique qu'il nous a fait entendre ne paraît nullement révéler en lui un compositeur pour le théâtre lyrique. La musique instrumentale de M. César-Auguste Franck est mieux conçue, plus serrée d'effet, moins languissante; il a dit un trio de lui avec M. Franchomme et son frère, jeune violoniste qui donne quelques espérances; ce morceau a fait généralement plaisir, et mérite les suffrages qu'il a obtenus.

Dans les mêmes salons, et samedi dernier, 12, M. et madame Mortier de Fontaine ont aussi donné un concert qui a réuni une nombreuse société. Vous dire d'où viennent ces nouveaux virtuoses me serait chose difficile, car c'est la première fois que leurs noms se révèlent dans le monde musical parisien. M. Mortier de Fontaine, qui n'est point compositeur à ce qu'il paraît, a dit sur le piano des études de Moschelès, de Chopin et une fantaisie de Listz sur la cavatine de Pacini : *Il tuoi frequenti palpiti*, en homme qui comprend ces grands artistes, et en conservant à chacun d'eux leur individualité. Quoi qu'il en soit, on désire moins entendre dans les pianistes maintenant des traducteurs que des artistes qui, comme Thalberg, Chopin ou Bertini, vous font sur le clavier un cours de psychologie, chantent, pleurent, ou se bercent d'espérance comme de vrais et grands poëtes inspirés.

Madame Mortier de Fontaine, bien que son nom soit doublement français, ne chante que de l'italien avec une voix de contralto qui a de plus l'étendue d'un brillant soprano. Dans un air de *Sigismonde*, de Rossini, *Alma rea*, madame Mortier a déployé cette double qualité; puis elle a dit, avec mademoiselle de Paw-Verny, le grand duo *della Semiramide*, *Ebben a te ferisci*. Mademoiselle de Paw-Verny est une jeune et belle personne qui n'a fait qu'apparaître à l'Opéra où l'on n'a pas eu le temps de l'apprécier; elle a chanté ensuite un air de Mercadante avec beaucoup d'éclat et de charme; mais pour en mettre encore plus, nous lui conseillerons de travailler le chant, ce jeu de toutes les facultés humaines, devant une glace. Indépendamment de la conviction qu'elle acquerra qu'elle est jolie, si par hasard elle ne le savait pas, elle y verra aussi qu'une expression de souffrance ou de mauvaise humeur ne doit nullement accompagner l'émission de la voix, et qu'il est urgent, pour son avenir de cantatrice, qu'elle se débarrasse bien vite de cette habitude qui nuit beaucoup au plaisir qu'on éprouve à l'entendre chanter.

Bien qu'on pourrait dire à M. Urhan, en fait de solos, le mot de Gil Blas à l'archevêque de Grenade: Vous baissez, monseigneur! il faut pourtant reconnaître qu'il a exécuté avec MM. Mortier et Franchomme le grand trio en *mi bémol* de Hummel avec un sentiment exquis. Et à ce sujet je donnerai un avis salutaire aux artistes qui ont à donner des concerts : ils tombent en une étrange erreur en faisant commencer la séance par un morceau de nos grands maîtres. Il arrive fréquemment qu'on écoute ces chefs-d'œuvre lorsqu'ils sont bien exécutés, comme le trio de Hummel l'a été samedi passé, et que toute la musique moderne qui vient ensuite paraît décolorée. Rien de délicieux comme l'*adagio* en *la bemol* de ce beau trio. C'est une pensée vaporeuse, mystique, qui berce les sens avec mollesse, et force l'esprit à penser à la divinité. Heureux l'auditeur qui n'est point familiarisé avec la logique musicale, la méthode, la coupe des morceaux! il n'en prévoit point la fin; il se laisse inonder de mélodie et d'harmonie sans recourir à la sèche analyse du bonheur qu'il goûte. C'est pour lui sans doute que Jésus-Christ a dit : Bienheureux le pauvre d'esprit, le royaume du ciel lui appartient. Il est certain, ainsi que le disait l'abbé Arnauld, qu'on fonderait une religion avec de pareille musique.... et voilà pourquoi je me suis hâté de vous parler de la musique moderne qui a suivi l'admirable trio de Hummel, de ce grand artiste si simple et si consciencieux, avec qui je voudrais bien encore pouvoir me dire votre serviteur tout dévoué.

Jacques SCHOBOERLICHNERAASFELDENBERG.

THEATRE ITALIEN.

Première représentation de *l'Élissire d'amore*, opéra-buffa en deux actes, musique de Donizetti.

L'*Elissire d'amore* est l'opéra bouffe qui, depuis quelques années, jouit de la plus grande faveur dans toutes les villes d'Italie. On hésita long-temps à le donner à Paris, d'abord parce que c'était un opéra bouffe, et qu'on croyait les abonnés du théâtre Favart invariablement voués aux larmes, aux douleurs, aux sanglots de la Melpomène lyrique; ensuite parce que c'était le frère jumeau du *Philtre*, charmant petit opéra né de la collaboration si féconde et si heureuse de MM. Scribe et Auber; enfin, et grâces en soient rendues à M. Viardot, on s'aperçut que ces raisons n'étaient pas des plus raisonnables, et l'on passa outre à l'importation du spécifique italien.

Quant au libretto, c'est la traduction presque littérale de l'œuvre française : le libretto suit le poëme scène par scène, vers par vers; il n'y a de différence que dans l'arrangement et la coupe de quelques morceaux. Pour les partitions, aucune ressemblance réelle, aucun parallèle possible. Chacun des deux compositeurs a écrit suivant le goût de sa nation, suivant le système de son école; aussi nous trouvons dans Auber plus d'esprit, plus de finesse, plus de variété, quelque chose de plus net, de plus arrêté, de plus scénique; dans Donizetti, plus de douceur, plus d'abondance, quelque

chose de plus facile et de plus naïf mais non de plus original. En somme, pour nous autres Français, il n'est pas douteux que le *Philtre* ne s'élève fort au-dessus de *l'Elissire* par l'inspiration et par la forme; reste à savoir ce que penseraient les Italiens appelés à donner leur voix dans la cause.

Le premier acte de l'*Elissire* est le moins brillant des deux : on y trouve un joli chœur d'introduction, une petite cavatine pleine de grâce, avec une espèce de refrain délicieux : *Elissir di si perfetta, di si rara qualità*, un bon duo de ténor et basse chanté par Nemorino et le charlatan. C'est surtout dans l'entrée de ce dernier, que le compositeur français a l'avantage sur son confrère d'Italie. Le fameux air, *Approchez-vous, venez m'entendre*, est décrit avec une verve très bouffonne et très mélodieuse : l'air italien, *udite, udite, ô rustici*, n'a que de la bouffonnerie. Le second acte est plus riche; la barcarolle à deux voix, *Io son ricco e tu sei bella*, vaut mieux que les couplets français, *Je suis riche, vous êtes belle*. Le duo du sergent et de l'amoureux, celui du charlatan et d'Adina, le chœur de femmes, *Saria possibile*, sont d'excellents morceaux, que relèvent encore la romance de Nemorino, *Una fu tiva lagrima*, et l'air d'Adina : *Prendi, per me sei libero*. L'Opéra se termine par la reprise de la barcarolle, que chante à lui seul le charlatan.

Il est difficile d'imaginer une pièce mieux montée que l'*Elissire*. Lablache est prodigieux dans le docteur Dulcamara. Tamburini parfait dans le sergent Beleore; Iwanoff chante à merveille quelques parties du rôle de Nemorino; madame Persiani a encore augmenté sa renommée de cantatrice supérieure dans le rôle d'Adina, que du reste elle joue aussi très agréablement. Le succès a été ce qu'il devait être : ni les bravos, ni les bis, ni les rappels n'y ont manqué. S. ..

THÉATRE ROYAL DE L'OPÉRA-COMIQUE.

—

Régine ou *les Deux Nuits*, opéra en deux actes, paroles de M. Scribe, musique de M. Adam.

(*Première représentation.*)

Je ne sache pas qu'il soit dans le monde littéraire et dramatique d'auteur de *libretti* plus audacieux que M. Scribe : il n'est si grand événement dans les annales de l'univers, qu'il ne parviendrait à mettre en opéra-comique s'il lui en prenait la fantaisie. N'a-t-il pas fortement contribué à édifier le royaume de Belgique par sa mise en scène de la révolution de Naples dans son opéra de *la Muette?* N'a-t-il pas fait chanter le régicide dans *Gustave?* les massacres de la Saint-Barthélemy dans les *Huguenots?* le concile de Constance dans *la Juive?* la peste dans *Guido et Ginevra?* Je ne doute nullement que, s'il se le mettait dans la tête, il ferait un fort joli libretto de la *Décadence et de la chute de l'empire romain*, par l'auteur de l'*Esprit des Lois*, et qu'il ne fît sortir un délicieux opéra-comique du *Contrat social* ou du *Discours sur l'Histoire universelle* par Bossuet. En attendant qu'il se livre à ces tours de force, qui ne seraient qu'un jeu pour lui, il a placé l'action du petit ouvrage joué jeudi passé au théâtre de la Bourse dans la ville de Dunkerque, au temps de la république; époque que M. Scribe tient singulièrement à avilir, car chaque fois qu'il la rappelle il semble n'y voir que des sots ou des fripons. Cette fois-ci ses personnages appartiennent à la classe moyenne de la société, excepté cependant son héroïne, jeune demoiselle noble, fille d'un duc de Volberg, et qui, pour se soustraire aux persécutions d'un farouche proconsul, d'un de ces mangeurs d'hommes vulgairement connus sous le nom de représentants du peuple, est obligée d'épouser un soldat qu'elle a d'abord pris pour son frère proscrit, et que douze ans plus tard (en 1805) elle retrouve colonel en Moravie, et au moment où va se livrer la bataille d'Austerlitz. C'est ici que M. Scribe use largement de cette hardiesse de mettre l'histoire, non en madrigaux, comme le Mascarille des *Précieuses ridicules*, mais en *libretti*. La bataille d'Austerlitz servant de dénouement à un opéra-comique, que vous en semble? Ce n'est pas tout. La grande figure de Napoléon, ou du moins ses actes, figurent aussi dans tout cela; il menace de faire fusiller un munitionnaire général qui a gagné huit millions sur les fournitures qu'il a été chargé de faire pour nos armées.

Enfin, sans entrer ici dans une trop minutieuse analyse du *poëme*, ce qui n'est pas absolument dans la spécialité de la *Gazette Musicale*, je dois dire que cet opéra historico-fantatisque marche et se dénoue d'une manière satisfaisante, et est tout aussi amusant que tous ceux qu'a faits l'auteur jusqu'à ce jour. Après une scène fort bien faite, fort bien filée, comme on dit en terme de métier... pardon, je voulais dire de l'art, Régine, duchesse ou princesse de Volberg, incendie avec autant de grâce que de sentiment un consentement de divorce que le colonel Roger, dans un accès de fierté, lui avait souscrit, et elle se maintient madame Roger, malgré l'opposition d'une vieille tante aristocrate et ridicule, quoiqu'elle soit mariée en 179[illegible] et à la municipalité, à un simple soldat, qui est devenu, il est vrai, comte de l'empire, ce qui n'est pas un conte pour rire, mais ce qui ressemble à un conte des *Mille et une Nuits*.

M. Adam a brodé là-dessus la musique facile, courante, brillante que vous lui savez au bout de sa plume. M. Adam est le Pigault-Lebrun, le Picard, de la musique. Au milieu des tentatives de la jeune école française qui se forme du souvenir de Rossini et du mysticisme musical, du calcul harmonique, de la métaphysique de l'art allemand, il est courageux à M. Adam de résister à l'entraînement de l'exemple, et de braver les reproches qui lui viennent de toutes parts de n'écrire de la musique que pour plaire aux habitants de la rue Saint-Denis, d'ambitionner surtout le suffrage et la traduction de Musard. C'est quelque chose, c'est même beaucoup en musique que la popularité... ceci sans allusion aucune à la comédie jouée sous ce titre au Théâtre-Français. Que veut le jeune compositeur à qui nous devons *le Postillon de Lonjumeau?* prendre rang, sans doute, parmi nos bons compositeurs français mais aussi se faire vingt-cinq mille francs de rentes, dût-il mettre sa verve en commandite et lui faire faire de l'industrialisme. Il a, ma foi, raison, car enfin l'art sur lequel il spécule a quelque chose de joli, d'élégant; c'est propre, c'est riant, chantant, engageant, quoiqu'un peu commun; mais enfin c'est bien préférable à cet industrialisme de fusils, d'omnibus et de boudjous renouvelé du système de Law ou de celui des fournisseurs du directoire. Cette espèce d'oiseaux de proie nous remet sur la voie d'un des personnages du nouvel ouvrage de MM. Scribe et Adam; ce personnage, qui a nom *Sauvageon*, est le comique de la pièce, un de ces comiques de convention comme en admet l'Opéra-Comique; il est fort bien joué par Henri. Mademoiselle Rossi chante et dit le rôle principal de Régine sur un ton un peu trop héroïque; elle a cependant eu quelques élans d'âme musicale qui ont provoqué le suffrage de toute la salle. Roger a été gentil dans son double rôle de soldat républicain, et de colonel scribilié et du règne de Louis XV la veille de la bataille d'Austerlitz. Mademoiselle Bertault a dit en fort bonne comédienne une exposition rétrospec-

tive au second acte. Ce second acte est plus musical que le premier, qui commence par une suite de morceaux à couplets qui lui donnent toute l'allure et le genre d'un vaudeville du Gymnase. On y remarque un joli quatuor de situation d'un caractère comique, mais quelque peu *musardé* vers la fin. Le grand duo de scène entre Régine et Roger, qui termine musicalement l'ouvrage, est large et bien déclamé. On y remarque un *cantabile* dit par mademoiselle Rossi et accompagné par un violoncelle obligé qui est plein de charme. Pourquoi faut-il que cette jolie pensée, évidemment inspirée par le délicieux air de Zerlina du *Don Giovanni* de Mozart, *Batti, batti, mio Mazetto!* n'ait pas été complétée comme son charmant modèle? M. Adam a des velléités d'harmonie distinguée qu'il laisse souvent en chemin, comme s'il entendait à ses oreilles l'excitation adressée au Juif errant : Marche! marche! En somme, si cette nouvelle partition n'est pas tout-à-fait digne de l'auteur du *Chalet*, ce n'est pas à dire qu'elle ne soit pas amusante, mouvementée, suffisamment scénique et digne du public pour lequel elle a été écrite.

Henri Blanchard.

REVUE CRITIQUE.

ENCORE DES ALBUMS.

MM. *Guilio Alari* et *Sigismond Thalberg*.

Deux albums ont échappé à nos investigations critiques; ces albums sont ceux de MM. *Alari* et *Thalberg*. Le premier a intitulé son recueil : *Mes Concerts*. C'est un titre comme un autre, peut-être un peu plus prétentieux qu'un autre. Il est vrai qu'il ne s'agit point ici d'un de ces albums dont la forme, l'étendue, semblent stéréotypées depuis dix ans par nos compositeurs de salons *qui ne tournent pas*, suivant la pittoresque expression de *Rossini*. On sait que l'auteur de *Guillaume Tell*, méditant sur le *dolce far niente* qu'il pratique si bien maintenant, dit un jour à *Panseron*, en regardant une de ses romances d'un œil d'envie : — Que tu es heureux, toi : tu ne tournes pas! — M. *Alari* ne s'est pas renfermé dans le cadre étroit et convenu de six romances, deux nocturnes à deux voix et quatre chansonnettes de deux pages chaque. M. *Alari*, qui est l'accompagnateur obligé et obligeant de presque toutes les soirées musicales qui se donnent depuis deux ans, se pose en compositeur dramatique dans son recueil : *Mes Concerts*. Cet album est un composé de cavatines, de duos, de trios avec chœurs qui ne visent rien moins qu'à prouver que leur auteur est capable d'aborder nos théâtres lyriques. Il pourra bien y arriver sous le patronage de l'auteur des libretti de *Milton*, de *la Vestale* et de *Guillaume Tell*.

M. *de Jouy* a composé les paroles du trio, avec chœurs, intitulé : *le Serment des Horaces*. C'est toute une scène de grand opéra; elle est écrite et expressément composée, d'après le titre que lui a donné le compositeur, pour ses amis les princes de *Belgiojoso*, *Poniatowski* et *Henri Greville*, ténors d'aussi bonne qualité pour la voix et la naissance que le *signor Mario de Candia*. L'album de M. *Alari* offre une réunion de noms, soit dans les auteurs des paroles, en y comptant M. *de Jouy*, soit dans les sommités artistiques à qui les morceaux sont dédiés, qui forme un pêle-mêle de fort bon goût. Quant au mérite intrinsèque et musical de cet album, on pourrait bien trouver que cette musique est un peu trop dans la forme italienne, et même d'une manière qui a quelque peu vieilli, notamment dans toute la première partie du trio des *Horaces*, quoique cependant l'auteur soit un jeune homme; mais on ne saurait méconnaître une grande franchise de style, une connaissance parfaite de l'art d'écrire pour les voix, et souvent de l'inspiration dans la plupart des morceaux qui composent ce recueil. Nous avons remarqué surtout la *Preghiera melodia*, paroles italiennes *del principe Poniatowski*. Ce morceau est une tendre et douce élégie toute empreinte de mélodie et de charme. L'union du chant et de l'accompagnement est parfaite. Le *Dies iræ*, dont l'auteur de *Fernand Cortès* a traduit les paroles sans y placer son expression latine favorite *agreabilis*, est une pensée musicale sévère et grandiose qui prouve que M. *Alari sait passer du grave au doux, du plaisant au sévère.*

Les Brigands italiens, *orgie*, pour voix de ténor de basse, est un morceau plein d'une sauvage énergie. Nous recommandons à ceux qui se livreront à cette orgie musicale, pleine d'ailleurs d'originalité et de verve, de transposer d'une sixte les trois dernières mesures du premier couplet de *Gennaro*, la basse, ou plutôt, pour réparer l'erreur de gravure qui s'y trouve, de mettre une clef de sol en tête de la mesure commençant par ces mots : *l'Anglais me redoute*, etc.; comme aussi d'armer d'un bémol toutes les clefs de la troisième page du *Dies iræ* qui s'en trouve totalement dépourvue par une autre omission du graveur. Après ces erreurs réparées, on n'éprouvera plus que du plaisir à chanter la musique de M. *Alari*, qui nous prouve qu'il n'y a rien de changé en France, si ce n'est qu'il y a un compositeur de plus.

— Les deux mélodies de *Sigismond Thalberg* sur les paroles italiennes de *Métastase*, traduites par M. *Bélanger*, interprète du poëte italien, sont une bonne fortune pour les admirateurs, et ils sont nombreux, de celui qui sait si bien faire chanter le piano. On est curieux de voir si l'habile instrumentiste a su s'effacer assez en composant pour la voix; et l'on est bientôt convaincu que le jeune compositeur, nourri d'excellentes études et de ce contrepoint si sottement calomnié par les ignorants, a trouvé moyen par cette belle partie de la science musicale de faire marcher de front deux chants, deux sujets, l'un pour la voix simple, plein d'une douce mélodie, l'autre riche, mouvementé, dramatique, qui se marie avec le chant sans le gêner, et fait un tout homogène d'un délicieux effet. Tel est surtout le dernier morceau du recueil, *l'Anneau*. Ce qui distingue ces douze mélodies intitulées : *Souvenir d'Italie*, c'est l'unité, la simplicité de la pensée harmonique qui leur sert de corollaire, d'accompagnement; c'est l'obstination logique du même dessin qui ne plait pas moins à l'œil qu'à l'oreille; c'est, dans chacun de ces morceaux, ces idées qui cheminent ensemble, vont, courent, se heurtent, s'embellissent l'un l'autre, et arrivent au même but, comme deux ruisseaux murmurants dans une prairie, après mille sinuosités se joignent, s'unissent, ne font bientôt plus qu'un, et viennent par leur double fraîcheur vous provoquer aux douces rêveries.

ERNST EN HOLLANDE.

Le voyage du célèbre violon dans les différentes villes de la Hollande ressemble à une véritable marche triomphale. M. Ernst était à peine arrivé à La Haye que la cour désira l'entendre dans une grande soirée donnée à cet effet par le maréchal de la cour. Les princes et princesses de la famille royale, les ministres du roi, le corps diplomatique et l'élite de la société de La Haye assistèrent à ce début du virtuose dont le succès fut immense. La princesse Frédéric des

Pays-Bas, excellente musicienne elle-même comme toutes les princesses de Prusse, fut si enchantée d'un des morceaux joués par Ernst, qu'elle le pria de le répéter jusqu'à deux reprises. Depuis ce jour, M. Ernst n'a que l'embarras du choix pour savoir dans quelle ville de la Hollande il se fera entendre. Il a déjà donné trois concerts à La Haye, trois à Amsterdam, deux à Rotterdam, un à Harlem, et il lui faudra au moins encore deux mois avant d'avoir pu satisfaire aux invitations qu'il reçoit de toutes parts. A son premier concert à la société *Félix-Méritis* à Amsterdam, la salle était remplie à quatre heures du soir, c'est-à-dire trois heures avant le commencement, et lors du second concert au Théâtre-Français, on se battait au bureau de location à dix heures du matin pour avoir des places, et il a fallu l'intervention de la force armée pour maintenir l'ordre. Et que l'on ne croie pas que M. Ernst ne recueille que de l'or seul; on ne se rappelle pas un enthousiasme pareil à celui qu'excite cet artiste, on se croirait en Italie en entendant les frénétiques applaudissements et les bravos sans fin que son jeu aussi touchant que profond, aussi savant que gracieux fait éclater. Après chaque morceau qu'il exécute, tous les premiers violons de la Hollande, où il y en a de très bons, sont dans l'admiration devant le prodigieux talent d'Ernst, tous les dilettenti en sont ravis. A peine l'eut-on entendu à Amsterdam que la première société musicale de cette grande ville vint lui offrir gratis, sa salle, l'éclairage et l'orchestre. Enfin c'est à qui le fêtera, à qui l'aura; les villes se disputent l'honneur de l'entendre avant la ville voisine; et les offres les plus brillantes lui sont faites pour cela.

Depuis son arrivée ici, M. Ernst a déjà donné sept concerts tant à La Haye qu'à Amsterdam. Deux de ces concerts dans cette dernière ville, tous frais déduits, ont produit 5,500 fr.; le grand artiste est appelé d'ici au 23 de ce mois à Delft, à Rotterdam, à Leyde, Harlem, où l'attendent de nouveaux succès.

M. Ernst est dignement secondé par madame Fortunata Marinoni, qui chante à presque tous ses concerts, et qui recueille aussi un ample moisson de succès.

On a également entendu avec un grand plaisir à quelques soirées données de M. Ernst, le ténor Hünner, dont les Hollandais aiment beaucoup la belle voix.

Box.

Nouvelles.

*** Demain lundi MM. Baermann, qui ont obtenu un si brillant succès au Conservatoire, donneront un concert à l'Opéra. Parmi plusieurs morceaux du plus haut haut intérêt, ils feront entendre un duo pour *clarinette et corno di bassetto*, instrument trop négligé aujourd'hui et employé avec tant de succès par Mozart dans presque tous ses opéras. Le concert sera suivi par *la dernière représentation* du ballet du *Diable boiteux*, dans lequel mesdemoiselles Elsler dansent la *Cachucha* d'une manière si éblouissante.

*** Mercredi le théâtre Italien donnera au bénéfice de cet admirable Rubini *I Puritani*, dans lequel le célèbre ténor a intercallé un air de Nitocri de Piccini.

*** Une question assez intéressante pour les habitués de l'Opéra-Comique se débattait hier dans le prétoire de la 5e chambre. Il s'agissait de savoir si Mlle Rossi est majeure ou mineure. En faveur de sa minorité, son avocat invoquait la fraîcheur de sa voix et les grâces de sa figure. Passant à un autre ordre de preuves, il s'appuyait sur des actes passés en Espagne, où Mlle Rossi a vu le jour; mais la régularité de ces actes était critiquée par son adversaire, qui réclamait contre elle l'exécution d'un bail. Ce bail était nul selon Mlle Rossi, parce qu'elle n'avait pas été autorisée de sa tutrice. Le tribunal, tout en reconnaissant que Mlle Rossi est encore mineure, a néanmoins pensé qu'elle avait pu valablement signer le bail de l'appartement qu'elle occupe, et l'a en conséquence validé.

*** Le *puff* exploite actuellement madame Schrœder Devrient et mademoiselle Falcon. — Si l'on en croyait certaine chronique, la première de ces deux cantatrices aurait été privée tout-à-coup de cette belle voix qui a fait les délices de l'Allemagne, et la seconde serait soumise à un traitement aussi bizarre qu'incroyable. Nous savons, au contraire, que madame Schrœder conserve toujours sa voix; et bien que nous fassions les vœux les plus ardents pour le rétablissement de mademoiselle Falcon, nous croyons inutile de répéter à nos lecteurs les fadaises qu'on débite à ce sujet.

*** On voit maintenant dans les ateliers de M. Daublaine et Ce, rue Saint-Maur-Saint-Germain, 17, un orgue très remarquable destiné à la belle chapelle gothique du collége de Pont-le-Vay. Cet instrument se distingue par quelques innovations dignes de fixer l'attention des amateurs. Nous saisissons cette occasion pour appeler l'attention des artistes sur ce grand établissement dirigé par MM. Callinet et Th. Sauer, et qui nous paraît destiné à opérer de notables améliorations dans l'industrie de la facture d'orgue. Il était temps d'arrêter les dévastations que commettent dans nos orgues la plupart des facteurs que la crédulité du clergé appelle à les réparer. La belle et vaste fabrique dont nous parlons présente des garanties que les ouvriers isolés ne sauraient offrir.

*** M. de Bériot se fera entendre dans un concert au bénéfice d'un artiste, le vendredi 25 janvier, dans la nouvelle salle de M. H. Hertz, rue de la Victoire, 38, où l'on trouvera des billets d'avance, ainsi que chez les marchands de musique.

*** M. F. d'Ortigue vient d'être nommé, par décision ministérielle, professeur de chant au collége royal d'Henri IV.

*** Il s'est formé à Stuttgard une union nationale pour la musique et la science musicale. M. Fétis, aujourd'hui maître de chapelle du roi des Belges, figure au premier rang dans la liste des membres de cette société.

*** L'affluence augmente à chaque bal de la Renaissance, et avec elle la variété, le pittoresque et l'entraînement. Il est à remarquer que dans ces appels à la folie et à toutes les joies du luxe et du plaisir, le public lui-même est le joyeux complice de l'administration. Les épisodes plaisants y sont en nombre à chacun de ces bals, témoin les deux masques qui ont dansé dimanche dernier une étrange cachucha. Les deux amateurs étaient montés sur des échasses, et ont exécuté leur pas avec un admirable aplomb; ils ont eu l'honneur du bis. C'est toujours avec regret que l'on quitte le séjour de tous les enchantements, et ce n'est jamais sans se promettre de retourner à la fête suivante. N'oublions pas qu'elle aura lieu aujourd'hui dimanche.

*** *Bals Dufrêne.* — Demain dimanche 20 janvier, grand bal paré, masqué et travesti. La magnifique salle Saint-Honoré a conservé l'heureux privilége de réunir tout ce que la fashion dansante a de plus gai et de plus distingué. De son vaste amphithéâtre on peut embrasser d'un coup d'œil le spectacle magique des quadrilles animés, de danseurs revêtus des costumes les plus riches et les plus variés. Tout s'y trouve pour appeler à la fois ceux à qui l'âge permet de se mêler à la valse et au galop, et ceux pour qui le pittoresque tableau des folies du carnaval est un objet de curieuse et amusante distraction.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Nantes.* — Les amateurs de cette ville fêtent et accueillent avec enthousiasme M. Derivis auquel ils reconnaissent un talent supérieur. On va même jusqu'à envier à Paris le bonheur de posséder cet artiste. C'est aller un peu loin, et nous ne voyons pas pourquoi M. Dérivis ne resterait pas à Nantes pour prouver sa reconnaissance aux admirateurs de sa voix et de son talent. Cet artiste n'a pas réalisé les espérances qu'il avait données lors de ses débuts, et il occupe au grand Opéra une place qui pourrait facilement être mieux remplie.

*** *Marseille.* — Mesdemoiselles Noblet, après avoir cueilli à Bordeaux une belle moisson de couronnes, sont arrivées ici, où elles donneront quelques représentations. On répète *Guido et Ginevra*, dont le succès viendra réparer l'échec qu'a éprouvé le directeur en faisant débuter le ténor Baptiste, qui a occasionné au grand théâtre les scènes les plus orageuses. M. Bohrer a donné un concert qui n'a pas réuni une grande affluence. Cet habile artiste méritait un accueil plus empressé.

*** *Montpellier.* — *La Juive* est représentée ici avec beaucoup d'ensemble, aussi la foule vient-elle applaudir souvent un des chef-

d'œuvre de M. Halevy. A la septième représentation, l'intérêt général était accru par le début d'un jeune homme de la ville. M. Estor a fait apprécier une très belle voix de basse dont l'étude augmentera la puissance et égalisera les divers registres; madame Lemoule joue et chante d'une manière très remarquable le rôle de Rachel; le tenor Sambet mérite aussi des éloges. En somme, l'exécution de ce grand ouvrage est satisfaisante, et il y a peu de villes en France qui puissent rivaliser avec Montpellier sous ce rapport.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Naples.*—Le théâtre de San-Carlos a donné la première représentation de *Hélèna de Feltre*, opéra de Mercadente: demi-succès. Deux à trois morceaux de musique ont seuls été remarqués des *dilettanti*, et surtout une grande scène avec air brillant, dont Nourrit a tiré un immense parti. Il y a fait fureur, et rappelé avec enthousiasme, il est revenu en scène recevoir des bravos que les Napolitains lui prodiguent chaque fois qu'il paraît. — On espère néanmoins que le nouvel opéra de Mercadente regagnera faveur complète aux représentations suivantes. On doit monter un nouvel opera: *la Gabrielle de Vergy*. — Ce qui occupe et réjouit Naples, en ce moment, n'est pas seulement le *Caramento*, avec Nourrit, et la *Spelk Prima*, c'est surtout le grand et imposant spectacle des gerbes de feux que vomit le Vésuve depuis quinze jours, et dont la lave découle en torrent sur la montagne: tout Naples en reçoit la nuit une brillante illumination. La route de Naples au Vésuve est, la nuit, comme un beau Longchamp à Paris, et les curieux étrangers montent au Vésuve et suivent le torrent brûlant... qu'ils suivent le long des coteaux.

Le Directeur, MAURICE SCHLESINGER.

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

6e Année. — 1839. REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS, N° 4.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS,

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, DE BALZAC, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, CASTIL-BLAZE, PHILARÈTE CHASLES, F. DANJOU, EDME SAINT-HUGUE, ALEX. DUMAS, ELWART, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), F. HALÉVY (membre de l'Institut), JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, G. LEPIC, LISTZ, MARX, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, AD. PONTECOULANT, RICHARD, L. RELLSTAB (rédacteur de la GAZETTE DE BERLIN), GEORGES SAND, J.-G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), etc

PRIX DE L'ABONNEMENT A LA REVUE et à la GAZETTE MUSICALE.

Paris.	Départ.	Étrang.
3 m. 8	9 »	10 »
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	34 »	38 »

La Revue et Gazette Musicale de Paris
Parait le DIMANCHE de chaque semaine.
On s'abonne au bureau de la *Revue et Gazette Musicale de Paris*, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; et chez tous les marchands de musique de France.

PARIS, DIMANCHE 27 JANVIER 1839.

IL SERA DONNÉ A LA FIN DE CHAQUE MOIS UNE LIVRAISON des *ARCHIVES CURIEUSES DE LA MUSIQUE*.

ANNONCES : 1 f. la grande lig. de 55 lettres.

LA SECONDE MATINÉE DE MUSIQUE DE CHAMBRE OFFERTE AUX ABONNÉS DE LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE, AURA LIEU DIMANCHE PROCHAIN, 3 FÉVRIER, A 2 HEURES PRÉCISES, DANS LES SALONS DE M. PAPE, 10, RUE DE VALOIS.

VOICI LE PROGRAMME :

1. Dixième quatuor de Mozart, exécuté par MM. Tilmant frères, Lenepveu et Placet.
2. Lieder de Schubert, chanté par mademoiselle Pauline Garcia.
3. Duo de clarinette et corno di bassetto de Mendelsohn, exécuté par MM. Baermann père et fils, de Munich.
4. Morceaux de musique ancienne, chantés par M. Duprez et mademoiselle Pauline Garcia.
5. Quintetto de Schubert pour piano et instruments à cordes, exécuté par *MM. Dochler, Tilmant frères, Placet* et ***.

SOMMAIRE. : Mademoiselle de Camargo. — Romilda, de Hiller. — Un mot sur la musique religieuse en général et sur celle de l'église de Carpentras en particulier. — Nouvelles.

JUGEMENT OBTENU PAR M. MAURICE SCHLESINGER, CONTRE M. LÉON ESCUDIER.

Voici le texte du jugement rendu vendredi dernier, par le tribunal de la police correctionnelle, contre M. Léon Escudier, grâce à la justice de notre demande et à l'admirable et sévère plaidoyer de M. Philippe Dupin, notre avocat.

« En droit, attendu qu'aux termes de l'art. 11 de la loi » du 25 mars 1822, combiné avec l'art. 17 de la loi du 9 sep» tembre 1835, toute personne *nommée* ou désignée dans » un journal ou écrit périodique a le droit d'exiger du gérant » ou propriétaire dudit journal ou écrit l'insertion d'une ré» ponse, sous peine, en cas de refus non justifié, d'une » amende et autres réparations s'il y échet.

» Attendu que ces dispositions sont précises et impéra» tives; qu'ayant pour objet de protéger les personnes contre » des attaques plus ou moins directes, plus ou moins inju» rieuses par la voie de la presse, elles doivent être plus tôt » étendues que restreintes par les tribunaux.

« En fait, attendu qu'il est constant au procès que le sieur » Schlesinger, plaignant et partie civile, a, en sa qualité de » directeur du journal intitulé *la Revue* ou *Gazette Musi» cale*, été nommé et désigné d'une manière injurieuse » dans deux articles des numéros des 6 et 16 janvier du » journal intitulé *la France Musicale*, signés Léon Escu» dier, directeur dudit journal; qu'à la vérité ce dernier » prétend avoir été provoqué par une circulaire publiée, » suivant lui, et distribuée dans le commerce par les soins » de son adversaire Schlesinger; mais attendu, en admet» tant que cette allégation soit vraie, *ce qui n'est point éta» bli*, et ce que nie formellement Schlesinger, ce dernier » n'en serait pas moins fondé dans sa plainte, sauf à Escu» dier à attaquer Schlesinger en diffamation ;

» Attendu que Léon Escudier ayant refusé de satisfaire à » la juste réclamation de son adversaire, s'est rendu cou» pable du délit prévu et réprimé par les articles des lois » précitées,

» Condamne Escudier à 100 fr. d'amende et aux frais du » procès. »

MADEMOISELLE DE CAMARGO.

Un officier du nom de Cupis servait dans les armées de l'empereur vers la seconde moitié du XVIIe siècle. Issu d'une noble famille originaire de Rome, il avait épousé une demoiselle de Camargo, descendante du navigateur espagnol,

Alphonse de Camargo, qui partit de Séville, en 1539, avec trois vaisseaux équipés aux frais de l'évêque de Placentia, pour aller au Pérou par le détroit de Magellan, et qui réussit dans cette entreprise après avoir toutefois perdu le plus grand de ses vaisseaux. Un fils, né de cette union, était encore au berceau quand le sieur de Cupis fut tué sur le champ de bataille, laissant à sa veuve un peu de bien qui lui donnait rigoureusement les moyens d'élever son enfant. Madame Cupis comprit avec chagrin qu'elle ne pourrait donner à son fils un rang qui fût d'accord avec sa noble origine; elle songea seulement à lui faire prendre une profession par laquelle il fût en état de gagner honnêtement sa vie. Ferdinand Cupis de Camargo apprit la musique en même temps que la danse, et fit des progrès d'autant plus rapides, qu'il appréciait l'étendue des sacrifices auxquels sa mère se résignait dans l'intérêt de son éducation. Tout jeune encore, il se mit à courir les rues de Bruxelles pour enseigner aux bourgeoises de la ville à danser avec grâce le branle et le menuet. Au nombre de ses clientes il y en avait une plus jolie que les autres, ou du moins qui lui paraissait telle : c'était la fille d'une marchande tenant boutique dans l'une des petites rues qui avoisinent la Grande-Place. Le maître de danse en fit sa meilleure élève, et lui donna tant de soins qu'il finit par la demander en mariage. Il ne possédait que son violon et une clientelle encore peu étendue; mais la jeune marchande n'avait maille au monde, en sorte qu'ils se convenaient. Leur mariage fut célébré sans pompe; seulement on y dansa, et l'on y dansa bien. Les deux nouveaux mariés étaient jeunes, tous deux étaient amoureux; ils n'attendirent pas la fortune pour appeler un nouveau commensal au partage de la ration quotidienne. Une fille leur vint le 15 avril de l'an 1710; on lui donna les noms de Marie-Anne. Ferdinand Cupis de Camargo avait chaque jour plus de leçons, qui lui étaient de mieux en mieux payées; de la petite classe marchande il était arrivé à la riche bourgeoisie, et ne désespérait point de parvenir jusqu'aux familles titrées. De son côté, sa femme vendait les meilleures aiguilles et le fil le plus égal du quartier.

Leur enfant fut accueilli avec d'autant plus de joie, qu'ils avaient à lui faire partager la prospérité de leur petit ménage.

— Que ferons-nous de notre fille? se demandaient souvent le jeune maître de danse et la jolie marchande, lorsqu'ils étaient tout deux à souper, après que l'un était rentré de ses courses, et que l'autre avait fermé sa boutique

— Je veux qu'elle soit une bonne et honnête marchande comme vous, disait le mari. Si elle a votre jolie figure et vos douces manières, elle plaira sans peine, et nous la marierons avantageusement.

— Et moi, répliquait la femme, je désire qu'elle ait du talent comme son père; qu'elle chante ou qu'elle danse, peu importe.

— Y pensez-vous? reprenait Ferdinand Cupis, faire de notre fille, soit une chanteuse, soit une danseuse, une demoiselle de théâtre enfin! Oubliez-vous qu'elle a pour ancêtres des cardinaux et des grands d'Espagne; car Jean Dominique de Cupis, qui fut doyen du sacré collége, appartenait à ma famille, et le commandant d'une flotte espagnole s'appelait de Camargo.

— Je sais tout cela, car vous me l'avez dit plus d'une fois; mais vous oubliez, vous, mon ami, que son noble père n'est qu'un estimable maître de danse, et que sa mère vend des aiguilles et du fil à l'enseigne de la *Bobine-d'Or*.

— C'est vrai, murmurait Ferdinand Cupis, il en sera donc ce qu'il pourra de notre enfant.

La petite fille grandissait insensiblement, et chacun dans le voisinage admirait la gentillesse de ses petites manières. Elle donnait, au reste, gain de cause à sa mère; car lorsqu'on la portait encore dans les bras, elle sautait en cadence en écoutant son père jouer des airs mesurés sur le violon. Et cela faisait augurer qu'elle pourrait devenir une excellente danseuse, puisqu'elle était douée de l'instinct du rhythme, si nécessaire dans cet état. Bien qu'il en coûtât quelquefois à ses scrupules, son père résolut de cultiver de si heureuses dispositions, et, dès qu'elle fut en état de les recevoir, il donna des leçons à la petite Marie-Anne. L'enfant faisait des progrès qui étonnaient son père lui-même. Ce fut à qui l'attirerait chez soi pour admirer sa grâce, à qui la caresserait et lui donnerait des sucreries. Sa réputation s'étendit et ne fut pas sans utilité pour son père. Plusieurs dames de grandes familles ayant entendu parler d'elle voulurent la voir. Comme son talent était un excellent témoignage des bonnes leçons de Ferdinand Cupis de Camargo, on voulut avoir celui-ci pour maître, en sorte qu'il devint tout-à-coup l'homme de sa profession le plus à la mode. Au nombre des dames qui le firent appeler fut la princesse de Ligne, qui raffola de la petite fille au point de déclarer qu'elle la prenait sous sa protection et qu'elle l'aiderait à faire son chemin.

En effet, lorsque la jeune Marie-Anne de Camargo eut atteint l'âge de dix ans, la princesse s'entendit avec quelques dames de la cour pour l'envoyer à Paris étudier son art d'après les plus parfaits modèles du temps; car, encore qu'il fût le premier maître à danser de Bruxelles, Ferdinand de Cupis ne pouvait pas se dissimuler qu'il y avait dans la capitale de la France bien des gens capables de lui en remontrer. Le père et la fille partirent donc de Bruxelles munis des secours et des recommandations de leur bienfaitrice, la princesse de Ligne. La marchande de *la Bobine-d'Or* resta pour surveiller son commerce et pour donner ses soins à une seconde fille qui lui était née cinq ans après Marie-Anne. Qu'on se figure l'étonnement et l'admiration des deux voyageurs, la première fois qu'ils assistèrent à une représentation de l'Opéra! On donnait ce soir-là *Thésée*, pièce du sieur Quinault, mise en musique par Lully. Le sieur Muraire jouait le rôle de Thésée; celui de Médée était remplie par la célèbre demoiselle Antier. Dans les divertissements, c'était Blondy (l'un des plus grands danseurs qu'on eût vus à l'Opéra), neveu et élève du fameux Beauchamps, maître des ballets de Louis XIV; Balon, qui, malgré son âge, ne lui cédait ni en grâce ni en légèreté; mademoiselle Prévost, qui faisait les délices de la cour et de la ville. Marie de Camargo fut surtout ravie par cette dernière, et ne voulut pas d'autres leçons que les siennes. Il fallut que son père allât trouver la célèbre danseuse pour solliciter ses conseils. Mademoiselle Prevost promit d'enseigner à la jeune élève l'art dans lequel elle s'était fait une réputation si grande et si méritée : elle tint parole. Indépendamment de ses études et des leçons qu'elle recevait de son excellente maîtresse, Marie de Camargo s'instruisait en assistant à chacune des représentations de l'Opéra. Elle voyait danser tout ce qu'il y avait d'artistes remarquables à Paris, c'est-à-dire en France, c'est-à-dire dans l'Europe. Elle admirait Balon, Blondy, Javilliers et Dupré, qui commençait alors sa réputation. Elle fit tant de progrès à une si bonne école, qu'en peu de mois elle fut en état de retourner à Bruxelles pour y paraître en première ligne.

La mère faillit mourir de joie en revoyant sa fille plus grande, plus jolie que lorsqu'elle l'avait quittée, mise à la dernière mode de France, et surtout pleine de talent... Ce fut bien autre chose quand la jeune danseuse débuta au théâtre de Bruxelles où elle était engagée pour tenir le premier emploi. La bonne dame était ivre de plaisir. Elle assembla le ban et l'arrière-ban de la petite bourgeoisie, disant à chacun que le succès de Marie de Camargo intéressait la classe entière des marchands, et qu'une partie de la

gloire qu'elle allait acquérir reviendrait aux gens de boutique, puisqu'elle-même avait été élevée derrière un comptoir. La leçon fit si bien son effet, que la débutante comptait autant d'amis dévoués que de spectateurs dans le public assis aux places secondaires. D'un autre côté, la princesse de Ligne, satisfaite du zèle et des progrès de sa protégée, en même temps que flattée de ne s'être point méprise en lui supposant de grandes dispositions, avait réuni tout un parti en sa faveur parmi les personnes de la noblesse. Heureusement Marie de Camargo n'avait pas besoin qu'on prît pour elle ces précautions : ses talents suffisaient seuls pour la faire réussir.

Elle n'avait pas fini de danser sa première entrée, que déjà l'opinion était fixée sur son mérite. Les pas gracieux et variés qu'elle avait appris à Paris étaient des nouveautés dont on n'avait pas le moindre soupçon à Bruxelles, avant qu'elle les y importât. Le succès qu'elle eut fut un véritable triomphe. Ses voisins, qui l'attendaient à la sortie du théâtre, l'accompagnèrent jusque chez elle en lui faisant un concert de louanges, et la remirent entre les mains de sa mère qui pleura en l'embrassant. Maître Cupis de Camargo rendit ce soir-là de fréquentes visites à un tonneau d'excellente bière qui se trouvait dans sa cave, et la nombreuse assemblée qui se tint réunie dans l'arrière-boutique de *la Bobine d'Or* but maintes fois à la santé de la débutante.

Marie Camargo faisait les délices du théâtre de Bruxelles, quand le sieur Pelissier, qui venait d'établir à Rouen un spectacle d'opéra, entendit parler d'elle d'une manière brillante, et entreprit un voyage, alors long et difficile, pour la voir. Il jugea que la renommée n'avait pas exagéré le mérite de la jolie danseuse. Il lui fit ainsi qu'à son père des propositions si avantageuses, que tous deux se décidèrent à partir de Bruxelles où ils étaient si bien. Quant à la mère, elle ne voulut pas quitter sa boutique, son fil, ses aiguilles et l'enseigne de *la Bobine d'Or*. Elle aima mieux rester quelques années seule avec sa seconde fille qu'elle élevait. Marie partait avec son père ; cet appui lui suffisait, et pour le peu d'utilité dont elle pouvait être aux voyageurs, c'eût été faire un trop grand sacrifice que de renoncer à toutes ses habitudes. D'ailleurs elle supposait que leur absence ne serait pas longue et qu'elle reverrait bientôt sa fille au théâtre de Bruxelles. Le jour du départ arrivé, elle fit les paquets en femme soigneuse et prévoyante, se montrant résignée à la solitude où elle allait vivre. Mais lorsqu'elle eut embarqué sa fille et son mari dans le coche, non sans les avoir tendrement embrassés, elle rentra tristement chez elle, prit son enfant sur ses genoux et se mit à pleurer. Pendant plusieurs jours, les acheteurs qui entrèrent à *la Bobine d'Or*, s'aperçurent que la marchande avait les yeux rouges.

Marie-Anne Cupis de Camargo, que nous appellerons seulement de ce dernier nom, puisque c'est le seul sous lequel elle fut connue, se trouva à Rouen en compagnie de deux actrices remarquables. L'une était la demoiselle Pelissier, qui, après avoir chanté quelque temps à l'Opéra de Paris, l'avait quitté pour celui de Rouen dont elle avait épousé l'entrepreneur ; l'autre, mademoiselle Petitpas, était fille d'un serrurier, et commençait à se faire dans la danse une réputation qui augmenta lorsqu'elle devint l'un des premiers sujets de l'Opéra où elle débuta en 1727 dans *Pyrame et Thisbé*. Cette demoiselle Petitpas se faisait plus remarquer par la perfection de ses poses sur le théâtre que par la régularité de ses mœurs. C'était, au reste, comme toutes les danseuses de ce temps.

Camargo, à qui sa mère avait donné des principes de vertu, s'indigna de la conduite que tenaient ses camarades, et jura bien que pour elle, si elle aimait jamais quelqu'un, ce serait un honnête homme dont elle pût devenir la femme. Son père l'encourageait fort dans ces bonnes idées, et pour l'y affermir davantage, lui montrait combien il y avait plus de satisfaction à retirer d'une vie exemplaire comme celle de sa mère, que d'une existence remplie de désordres.

Camargo ne demeura pas long-temps à Rouen. Le sieur Pelissier n'ayant pu soutenir son théâtre, elle vint à l'Opéra de Paris avec les demoiselles Petitpas et Pelissier. Elle alla trouver son ancienne maîtresse, la demoiselle Prévost, qui se souvint d'elle et la présenta comme son élève. Ses débuts eurent lieu au mois d'octobre 1726, par un pas dans les *Caractères de la danse*. Camargo avait alors seize ans. Jamais la salle de l'Opéra n'avait été témoin d'un pareil succès ; le public criait *bravo*, battait des mains, donnait enfin les signes d'un véritable délire. On fit compliment à mademoiselle Prévost des excellentes leçons qu'elle avait données à la débutante, et l'on feignit de lui attribuer une partie du succès. Mais l'orgueilleuse actrice ne prit pas le change. Elle vit bien qu'en facilitant à Camargo les moyens de débuter à l'Opéra, elle avait travaillé contre elle-même. Dès lors elle prit en haine la nouvelle venue, et se promit de lui faire expier les services qu'elle lui avait rendus. Pour l'humilier, d'abord, elle fit si bien, que la pauvre Camargo fut reléguée dans les ballets, et ne put obtenir de danser seule aucune entrée. Ferdinand Cupis eut beau réclamer pour sa fille, ses instances ne purent rien contre les dispositions malveillantes de la demoiselle Prévost, qui, en qualité de maîtresse de la jeune Camargo, avait sur elle une espèce d'autorité. Il fallut une circonstance fortuite pour faire changer tout cela. Un soir qu'on dansait un ballet où se trouvait une scène de l'*Enfer*, l'un des trois frères Dumoulin, celui qu'on avait surnommé *le Diable*, devant y danser un pas seul, ne se trouva pas à son poste au moment où l'orchestre se mit à jouer son air. Camargo hors d'elle-même en voyant que l'entrée n'était point remplie, s'élança de son rang et se mit à improviser des pas ravissants. Son imagination lui fournit sur-le-champ des poses si gracieuses, des attitudes si variées, des mouvements si souples et si déliés, que la salle tout entière éclata en transports d'admiration. On pense bien que ce trait de hardiesse fut loin de la remettre en bonne intelligence avec mademoiselle Prévost. Celle-ci refusa positivement de lui laisser danser une entrée que la duchesse de Bourbon lui avait fait demander. La maladresse de cette dernière mesure tourna au profit de Camargo. On commença à s'indigner qu'une danseuse qui commençait à n'être plus jeune, voulût barrer le chemin à une débutante qui donnait de grandes espérances. Blondy voyant Camargo tout en pleurs à cause du refus que lui avait fait mademoiselle Prévost, lui dit. « Quittez, mademoiselle, quittez cette dure et jalouse maîtresse qui vous fait éprouver tant de mortifications. Je veux être votre maître ; je ferai l'entrée que demande madame la duchesse, et vous la danserez mardi prochain. » Les progrès de Camargo répondirent aux soins de ce grand danseur. Blondy avait succédé à Pécourt comme directeur des ballets de l'Opéra. Sans avoir le même génie que son prédécesseur, il se faisait remarquer par la grâce de ses compositions. On pouvait, à la vérité, avoir de grands talents et ne point égaler Pécourt. Ce danseur célèbre, qui mourut à Paris en 1729, âgé de soixante-dix-huit ans, avait été l'amant de Ninon de Lenclos. Un certain comte de C..... poursuivait cette femme extraordinaire et ne pouvait parvenir à lui plaire, quelque peine qu'il prît pour cela. Rencontrant un jour Pécourt vêtu d'un habit qui ressemblait assez à un uniforme, il lui demanda tranquillement sous quels drapeaux il allait porter ses services et à quel corps il était attaché : « Monseigneur, répondit Pécourt, je commande à un corps où vous servez depuis longtemps. »

Grâce aux leçons de son nouveau maître, Camargo réunit bientôt la noblesse et le feu de l'exécution aux grâces, à la légèreté, ainsi qu'à la séduisante gaieté qu'elle avait sur le théâtre. Cette dernière qualité paraissait si naturelle, qu'elle la communiquait aux personnes d'un tempérament mélancolique. L'enthousiasme du public se manifesta avec une extrême vivacité; en sorte qu'il ne fut plus question dans aucune société que de la jeune Camargo. Toutes les modes nouvelles portèrent son nom; il y eut des coiffures, des manches, des façons de robes à la Camargo. Son cordonnier fit une grande fortune, parce que toutes les femmes voulaient être chaussées à la manière de Camargo, ce qui, soit dit en passant, ne leur donnait pas le joli pied de la danseuse. Ainsi que le remarque un contemporain, sa conformation était favorable à son grand talent; ses pieds, ses jambes, sa taille, ses bras, ses mains étaient d'une forme parfaite. De pareils avantages qui ne sont à dédaigner chez aucune femme, sont précieux surtout pour une danseuse, parce qu'ils sont alors tout en évidence.

La danse de Camargo, établie sur un fonds de principes classiques, était, outre ses dispositions naturelles, le résultat de conseils qu'elle avait reçus de mademoiselle Prévost, de Pécourt, de Blondy, de Dupré, artiste non moins remarquable que les précédents et qui vint après eux. De leurs différentes manières elle s'en était fait une propre à laquelle aucune autre ne pouvait être comparée. Elle exécutait tous les genres de danses nobles; les menuets, les passe-pieds, beaucoup mieux que mademoiselle Prévost; les gavottes, les rigaudons, les tambourins, les loures, tout ce qu'on appelait les grands airs, étaient rendus dans leur caractère, avec la variété de pas qui convenait, car elle les avait tous dans la jambe. Elle fut la première qui imagina de porter des jupons courts, au lieu de longs vêtements qui gênaient sa danse vive et pétulante. Mais pour accorder la décence avec ce qu'exigeait le genre de son talent, elle mit des caleçons, ce qui ne s'était pas fait avant elle. Comme toutes les inventions, celle-ci fut soumise à la critique; cependant on reconnut bientôt que c'était une nécessité de la nouvelle école de danse qui s'établissait à l'Opéra.

Non seulement Camargo était l'idole du public, mais les grandes dames ne dédaignaient pas de la rechercher pour avoir ses conseils sur leurs toilettes, car la célèbre danseuse passait à juste titre pour avoir un goût parfait. Un jour qu'elle se promenait aux Tuileries, madame la duchesse de Villars l'aperçut, et vint à elle avec tant de bonté que toutes les personnes présentes les entourèrent en faisant retentir l'air de leurs battements de mains et de leurs applaudissements.

Camargo était depuis trois ans à l'Opéra sans qu'il y eût à médire de sa conduite, différente en cela de toutes ses camarades. Un jour, enfin, on apprit (chose merveilleuse, étourdissante, incroyable), on apprit que l'idole du jour, la séduisante Camargo avait disparu, sans qu'on sût si elle avait pris la route d'Angleterre ou celle d'Allemagne. On fut pendant plusieurs jours dans cette incertitude, dont s'inquiétaient également et la cour et la ville. Enfin on apprit que le comte de Melun, qui depuis long-temps poursuivait Camargo de ses instances, avait fini par l'enlever et la tenait enfermée dans un de ses hôtels. Dès que la chose fut avérée, il s'éleva contre le comte de Melun un cri général de réprobation, non parce qu'il avait séduit une demoiselle de l'Opéra, ce qui était une chose trop ordinaire pour qu'on s'en émût, mais parce qu'il avait soustrait à l'admiration du public sa danseuse favorite. Ferdinand Cupis s'adressa à de hauts personnages pour obtenir justice du ravisseur; mais la vertu avait peu de protecteurs à la cour de France, lorsqu'elle avait à se défendre contre des noms titrés. Que fussent devenus les grands seigneurs, dont la plus sérieuse occupation était de séduire les filles de l'Opéra, s'ils avaient pu être inquiétés sur les moyens qu'ils employaient pour cela? On éconduisit le pauvre père sans même lui laisser espérer la réparation qu'il sollicitait. Ce qu'on ne sait pas encore, et ce qui rendait l'aventure singulière, c'est que le ravisseur ne s'était pas borné à ce seul rapt. Ferdinand Cupis avait fait venir à Paris sa seconde fille, âgée de cinq ans de moins que sa sœur, et qui commençait à figurer dans le corps du ballet. Pour ne pas faire les choses à demi, le comte de Melun avait enlevé les deux sœurs. Désespérant d'obtenir satisfaction par les protecteurs qu'il sollicitait, Ferdinand Cupis présenta au cardinal de Fleury un mémoire dans lequel il s'exprime en ces termes, après avoir exposé qu'il est de noble famille, et que s'il a consenti à mettre ses filles au théâtre, c'est par la raison que, suivant les ordonnances en vigueur, cette profession ne les faisait pas déroger : « L'aînée, qui depuis trois ans est à l'Opéra, s'est toujours parfaitement comportée, et cette conduite a été universellement admirée ainsi que sa danse. Mais depuis trois ans M. le comte de Melun a usé de séductions et de voies également indignes de lui et du suppliant, après avoir trouvé le moyen de faire interposer des ordres au suppliant, que l'on dit émaner d'une personne respectable, pour ne point réprimer sa fille, quoiqu'il ait occasion de le faire; il a cru que la soumission du suppliant à ses ordres, quoique surpris par de faux exposés, avancerait ses lâches desseins. Il a osé proposer au suppliant de consentir à la débauche de sa fille, et lui a offert pour cela de lui abandonner les appointements qu'elle a à l'Opéra. Le suppliant ayant traité comme il le devait cette proposition, ce comte a trouvé le moyen de s'introduire pendant plusieurs nuits dans la chambre de ses filles; enfin les 10 et 11 de ce mois de mai, il les a enlevées toutes deux et les tient actuellement en son hôtel à Paris, rue de la Culture Saint-Gervais. Le suppliant déshonoré ainsi que ses filles, poursuivrait à l'ordinaire, si le ravisseur était un simple particulier; et les lois établies par sa majesté et ses augustes prédécesseurs veulent que le rapt soit puni de mort. Il y a double crime : deux sœurs enlevées dont une âgée de dix-huit ans, l'autre de treize Mais le suppliant ayant pour partie une personne du rang du comte de Melun, est obligé de recourir aux législateurs, et espère de la bonté du roi qu'il lui fera rendre justice et qu'il ordonnera à monseigneur le comte de Melun d'épouser la fille aînée du suppliant et de doter la cadette. Il ne peut que par là réparer une injure aussi sanglante. Le suppliant espère de la charité et de l'équité de votre éminence, qu'elle voudra bien lui faire rendre cette justice et réparer l'injure qu'on lui a faite, par le rapport qu'il se flatte que votre éminence voudra bien faire au roi; et en l'honorant de sa protection auprès de lui, et le favorisant des sages conseils qu'il lui donne, il continuera ses vœux pour la santé et la conservation de V. E. » Cette pièce est authentique, nous en avons pris copie sur l'original, dans la bibliothèque d'un particulier à Paris. Ce n'est pas un modèle de style, mais nous avons pensé qu'il valait mieux la donner dans sa naïveté que d'y rien changer. D'ailleurs, on conçoit aisément qu'un père n'ait pas le loisir de songer au choix de ses expressions lorsqu'il écrit pour demander justice du rapt de ses deux filles.

Quoi qu'il en soit, le cardinal Fleury ne prit pas plus garde à cette pétition qu'à bien d'autres, et Ferdinand de Cupis de Camargo fut contraint d'attendre que le comte de Melun voulût bien permettre aux deux sœurs de revenir au domicile paternel. La pauvre mère qui avait renoncé à sa boutique, à l'enseigne de *la Bobine d'Or*, pour venir s'établir à Paris auprès de son mari et de ses enfants, lors-

qu'elle avait compris qu'ils ne reviendraient plus à Bruxelles, en fit une maladie dont elle faillit mourir.

Marie Camargo eut une rentrée brillante à l'Opéra ; on l'applaudit autant qu'avant son aventure, d'abord parce qu'on prenait peu de souci de l'échec essuyé par sa vertu, et puis parce que la privation momentanée de sa danse gracieuse rendait plus vif le plaisir de la revoir. Elle continua pendant plusieurs années d'être la maîtresse du comte de Melun, et fut long-temps, à cause de cela, brouillée avec sa famille. Ayant, après cela, quitté son premier amant, elle reçut les assiduités du comte de Clermont, et quitta l'Opéra pendant six ans, de 1734 à 1740, époque à laquelle elle rentra par les *Fêtes grecques et romaines*, opéra-ballet qui fut repris avec une nouvelle scène ajoutée pour elle. Cette pièce n'avait rien de remarquable, si ce n'est que les entrées du ballet étaient prises de l'histoire, ce qui ne s'était pas encore vu, car elles avaient été jusqu'alors invariablement tirées de la fable. La réapparition de Camargo lui procura une vogue prodigieuse. Que diraient nos artistes si chèrement payés, s'ils savaient que cette actrice aimée du public, dont l'influence sur la prospérité de l'Opéra se faisait sentir d'une manière manifeste, n'avait que deux mille cinq cents francs d'appointement et cinq cents francs de gratification par année? L'argent n'a plus aujourd'hui la même valeur qu'à cette époque; mais la différence n'est pas dans une pareille proportion.

Camargo continua de danser, à la grande admiration du public, jusqu'en 1751, époque à laquelle elle se retira définitivement du théâtre en obtenant du roi la pension qu'avait eue mademoiselle Prévost. La célèbre mademoiselle Sallé avait partagé ses succès à une certaine époque, avant de passer en Angleterre. Voltaire dépeint le talent différent de ces deux danseuses par les vers suivants :

« Ah! Camargo, que vous êtes brillante!
» Mais que Sallé, grands dieux, est ravissante!
» Que vos pas sont légers! et que les siens sont doux!
» Elle est inimitable; et vous êtes nouvelle.
» Les nymphes sautent comme vous;
» Mais les grâces dansent comme elle. »

Camargo, suivant ce que nous voyons quelque part, a passé ses dernières années dans une retraite paisible et honorable, avec une demi-douzaine de chiens et un ami qui lui était resté de ses nombreux amants. Cet ami auquel elle avait légué ses chiens, lui fit faire un enterrement magnifique, et tout le monde admira la tenture en blanc, symbole de la virginité, dont les personnes non mariées sont en droit de se servir dans les cérémonies funèbres.

Un frère de Camargo, François Cupis, né à Bruxelles le 10 mars 1719, suivant le registre de baptême de la paroisse de Sainte-Gudule, s'est fait une certaine réputation par son talent sur le violon. Il joua à Paris en 1738, et fut loué par les journaux du temps. De 1749 à 1761, on le voit figurer comme premier violon dans l'orchestre de l'Opéra ; mais à dater de cette époque il disparaît du tableau des artistes attachés à ce théâtre. Deux fils qu'il laissa firent comme lui partie de l'orchestre de l'Opéra, où ils étaient connus sous les noms de Cupis l'aîné et Cupis le cadet. Il paraît que ce furent les derniers rejetons de la noble famille des Cupis de Camargo.

X. X.

ROMILDA, DE HILLER.

Au moment où plusieurs organes de la presse ont déjà annoncé avec plus ou moins d'empressement la chute que vient d'éprouver *Romilda*, opéra de Ferdinand Hiller, qui n'a pu être représenté qu'une fois et demie sur le grand théâtre de Milan, il ne sera peut-être pas sans intérêt pour nos lecteurs de connaître l'opinion d'un juge tel que Rossini sur un ouvrage condamné si impitoyablement par le public italien. Nous donnons ci-dessous un extrait d'une lettre écrite par le célèbre maestro à un de ses amis de Milan. Nous pensons qu'un suffrage si honorable pourra consoler le jeune compositeur de l'échec qu'il vient de recevoir, et dont, au reste, il ne saurait tarder à prendre une éclatante revanche. A ce fragment nous joignons une lettre contenant un compte-rendu complet du nouvel opéra et dont on veut bien nous donner communication. L'auteur de cette lettre est un Milanais qui, en cette qualité, et d'après le contenu même de sa lettre, ne pourra pas être suspecté d'engouement en faveur de la musique allemande. Nous laissons à nos lecteurs le soin de décider jusqu'à quel point il peut y avoir eu, dans cette affaire, justice ou iniquité de la part des juges de Milan.

EXTRAIT D'UNE LETTRE DE ROSSINI.

A G. P., A MILAN.

Bologne.....

M. Hiller a maintenant terminé son opéra, *Romilda*, dont je vous parlais l'hiver dernier; j'en ai examiné la partition avec soin, non pas sous le rapport de la science musicale, car l'auteur m'est connu pour n'avoir besoin d'aucun conseil à cet égard, mais seulement en ce qui touche la mélodie et le goût italien. Je dois vous déclarer que cette œuvre m'a complétement satisfait. Quelques changements conseillés par moi ont été exécutés par Hiller avec une condescendance et une promptitude qui font honneur à sa modestie aussi bien qu'à son talent. Je vous recommande avec chaleur ce jeune maestro. Je ne puis rien garantir quant au genre de succès qui accueillera l'exécution de *Romilda*, car trop souvent le succès tient au plus ou moins de facilité qu'éprouvent les auditeurs à digérer leur dîner; mais ce dont je puis vous donner l'assurance, c'est que cette musique est d'une très heureuse facture, et que les connaisseurs ne peuvent manquer de la priser comme telle. Croyez-en ma parole, et veuillez prendre ce talent distingué sous votre protection. . . . .
. . . .

Milan, le 12 janvier 1839.

MONSIEUR ET AMI,

Vous devez certainement me croire coupable de négligence pour ne vous avoir pas encore donné les détails que je vous avais promis sur l'opéra du maestro Hiller. Mais la première représentation, qui, dans l'origine, devait avoir lieu le 2, n'a été réellement donnée que le 8, et ainsi je n'ai pas à me reprocher un retard bien considérable. Émettre une opinion raisonnée sur un jugement du public, ce n'est certainement pas la chose la plus facile du monde, lorsque, d'une part, le jugement a été parfaitement injuste, et que, de l'autre, on ne veut pourtant pas accuser d'une ignorance étrange le tribunal qui a prononcé ce même jugement. Veut-on donner à un tiers des renseignements exacts sur un événement aussi extraordinaire, on doit avant tout, si je ne m'abuse, distinguer le *fait* des *causes* qui l'ont produit. Quant au premier, c'est chose bientôt faite d'en donner l'énoncé; mais pour les secondes, il n'est pas tout-à-fait aussi facile de les indiquer avec exactitude et de les peser avec équité dans une balance impartiale; mais enfin il faut bien essayer de le faire si l'on ne veut pas manquer à la partie la plus importante de la tâche dont on s'est chargé.

Or donc, et pour commencer par les faits, l'opéra du maestro Hiller a été représenté pour la première fois sur la scène de notre grand théâtre dans la soirée du 8 du courant. L'ouverture, qui est fort bien faite, à mon avis, fut écoutée en silence. L'introduction, composée d'un grand chœur avec une romance et une cavatine chantées par la *Schoberlechner*, excita des applaudissements modérés. La cavatine du ténor (*Roppa*), qui aurait plu assurément si elle eût été dite avec dignité et énergie, excita, au contraire, la risée du public à cause de la monotonie glaciale du chanteur, et aussi parce qu'elle succédait à une marche qui avait produit le plus mauvais effet par suite de sa déplorable exécution. Un duo entre la Schoberlechner et Badiali et un autre entre Badiali et Roppa ne furent pas plus heureux. On laissa passer inaperçu un chœur qui, de l'intérieur du temple où il était chanté, n'aurait dû être entendu qu'à mi-voix dans le lointain, et dans lequel se trouvait comme enchâssé un duettino entre la Schoberlechner et Balzar; mais en revanche on accorda des applaudissements très vifs et très mérités à l'adagio maestissimo du finale; pour l'effet, malheureusement l'allégro, dont le mérite n'était peut-être pas en rapport avec ce premier morceau, a été loin de produire un effet semblable. Le second acte fut écouté avec moins d'attention que le premier, ce qui fait qu'il fut jugé avec encore plus d'injustice. Ni un beau chœur de pasteurs formant l'introduction, ni un duo grandiose entre la Schoberlechner et Roppa, ni l'air de Balzar, ni surtout le rondo final, ne purent valoir à cet opéra l'avantage d'être jugé avec conscience et impartialité; l'ouvrage finit au milieu des signes les moins équivoques de mécontentement. A la seconde soirée le mécontentement devint si vif qu'il fallut baisser le rideau vers le milieu du second acte, et depuis l'ouvrage n'a plus été représenté.

Maintenant, comme je ne saurais nullement admettre que toute cette grande fureur ait pu être causée par le démérite intrinsèque d'un opéra qui n'a pour ainsi dire pas été écouté, tandis que cette composition était précisément de nature à exiger un examen des plus attentifs, je me hasarderai à exposer les diverses causes qui ont pu amener un aussi fâcheux résultat.

Le public du théâtre de Milan n'est pas, comme celui des théâtres de Paris, un public formé par le hasard, et qui est différent aujourd'hui de ce qu'il était hier. Sur les trois mille spectateurs que peut contenir notre salle, plus de deux mille, ou sont abonnés, ou viennent chaque fois moyennant une rétribution de trois quarts de franc environ. De là il résulte que les passions de ce public sont toujours les mêmes, de telle sorte que le public d'une année peut donner, quand l'occasion s'en présente, un libre cours à toute la somme de mauvaise humeur amassée dans les années précédentes. Or, une des grandes causes de la mauvaise humeur du public milanais, c'est que le théâtre de la Scala marche à grands pas vers sa décadence; c'est qu'il dégénère chaque jour de son antique splendeur; c'est enfin qu'au lieu de se pourvoir constamment de chanteurs fameux, de compositeurs jouissant d'une réputation bien établie, il en est venu au point de servir aux commençants et aux débutants de toute espèce, qui prétendent essayer leurs forces. La chose est très vraie, elle est hors de doute; mais au lieu de s'en prendre à la vileté du prix d'abonnement comparé aux sommes énormes qu'il faudrait dépenser aujourd'hui pour payer des chanteurs ou des compositeurs du premier ordre; au lieu de s'en prendre aux fâcheuses circonstances qui s'opposent à ce que le prix d'entrée soit suffisamment augmenté, le public aime mieux s'attaquer soit à l'entreprise, soit aux débutants qui osent profaner ainsi leur *sanctum sanctorum*, et il jure de les foudroyer en punition de tant d'audace. Pour en venir au nouvel ouvrage de Hiller, cet opéra était l'œuvre d'un homme dont la réputation n'est pas encore établie parmi nous. On nous promet encore, pour ce carnaval, un autre opéra d'un maître qui nous est également inconnu. On concevra donc aisément que, par cette seule raison, les dispositions du public fussent celles d'un juge très sévère.

Mais non seulement le maestro Hiller se présentait devant notre public sous des auspices peu favorables en sa qualité d'auteur inconnu en Italie, il avait encore contre lui son titre de compositeur allemand, et les Italiens, à tort ou à raison, ceci ne fait rien à l'affaire, sont généralement persuadés que de l'autre côté des monts il nous arrive des théories musicales contraires à cette facilité de mélodie, à cette inspiration du chant spontané et national qui est devenue une tradition de gloire pour l'Italie; aussi, malgré un très petit nombre de brillantes exceptions en faveur de Rossini, de Bellini, de Mercadante, dans les œuvres desquels la mélodie ne règne pas toujours despotiquement, tout le reste, les œuvres de Mozart, d'Hérold, de Weber, et en général les compositions appartenant à la musique allemande, ne jouissent pas près de notre public de la faveur qu'on leur accorde partout ailleurs. Pour cette raison, l'opéra du maestro Hiller, qui sera suivi sous peu de jours d'un autre opéra composé par le maestro Schoberlechner, ne devait trouver aucune sympathie auprès de ceux, et ceux-là sont nombreux parmi nous, qui prétendent à cette espèce de monopole national.

Malgré tout ce qui précède, je ne crois pourtant pas que le terrible jugement porté contre l'opéra dont nous parlons puisse passer avec vérité pour un jugement du public, je veux dire de la masse tranquille et impartiale; or cette masse ne manifeste réellement son opinion que dans les cas d'ailleurs fort rares où elle se laisse arracher des démonstrations d'enthousiasme ou de dégoût, selon qu'il s'agit de beautés supérieures ou d'une nullité avérée; mais lorsque la musique soumise à son jugement est de nature à exiger un examen calme et attentif, le véritable public n'a pas encore d'opinion arrêtée, il ne règne dans son sein qu'une espèce de doute froid et indifférent, et alors le champ reste librement abandonné à la brutalité présomptueuse de ces jeunes gens qui ont pour habitude de se montrer extrêmes en tout, dans le blâme comme dans l'éloge, prompts à décider dès le premier abord sur ce qui mériterait un jugement raisonné, toujours disposés à faire parade de bel esprit, et croyant donner une preuve de leur bon goût parce qu'ils blâment à tort et à travers, et qu'ils n'hésitent pas à consommer en un instant la ruine d'une œuvre qui a peut-être coûté à l'auteur des années de travaux, d'espérances et de fatigues.

UN MOT SUR LA MUSIQUE RELIGIEUSE EN GÉNÉRAL, ET SUR CELLE DE L'ÉGLISE DE CARPENTRAS, EN PARTICULIER (1).

La convenance, je dirai même la nécessité de la musique dans les temples est attestée hautement par les rits de toutes les religions, et par l'organisation elle-même de l'homme. A la musique seule appartient le pouvoir de traduire et de communiquer les émotions les plus mystérieuses du cœur, et les inspirations les plus élevées de l'âme. A elle aussi le privilége d'exprimer, autant qu'il a été accordé à la faiblesse humaine, la majesté et l'inénarrable magnificence du Tout-Puissant. Il est donc vrai de dire que *la musique est d'une*

(1) La Provence, et le comtat d'Avignon en particulier, ont fourni plusieurs grands musiciens dont les ouvrages enfouis aujourd'hui dans quelques bibliothèques, ne méritaient pas l'oubli dans

nature essentiellement religieuse L'austérité des instituts monastiques n'a jamais exclu entièrement des exercices du culte le charme ni la pompe de ses accents, si l'on excepte pourtant la règle de la Trappe, la seule qui ait banni de sa sphère tout ce qui peut apporter le moindre plaisir à l'âme et le plus léger soulagement au corps. Car, il faut l'avouer, *la musique est aussi d'une nature essentiellement voluptueuse :* par la suavité de sa mélodie elle ne peut être que favorablement accueillie, et par l'expression grave et sublime de son harmonie elle réveille en nous le sentiment religieux, et *poétise*, en quelque sorte, notre existence. Elle sait nous consoler dans l'affliction, nous fait supporter plus patiemment nos travaux et nos fatigues, devient parfois une ressource précieuse dans nos maux physiques, et nous fait entendre, pour toutes les chances heureuses ou malheureuses de cette vie, une voix qui s'accorde parfaitement avec les joies ou les douleurs de notre organisme.

Mais (à part ces considérations que les protestants seuls jugent de peu de valeur, bien qu'ils aient conservé dans leur rituel le chant froid et monotone des psaumes de David) ne peut-on pas établir que les *maîtrises* des cathédrales n'ont pas peu contribué à conserver et propager les principes de la bonne éducation musicale (1) qui, dans les pays privés, comme le nôtre, de leur siége épiscopal, doit finir, faute d'académie ou de conservatoire local, par être tout-à-fait abandonnée, si l'on n'y prend garde, à la négligence de maîtres peu encouragés, et aux caprices d'élèves impatients et peu laborieux?

Carpentras, comme tant d'autres villes, est aujourd'hui entièrement au dépourvu sous le rapport du contre-point, cette partie vitale de l'instruction musicale. Jadis notre ville avait tout cela, et l'on ne se serait pas avisé, en présence d'un prélat italien et d'un chapitre éclairé, de faire exécuter une composition cousue d'airs profanes et sautillants, le tout accompagné ou renforcé du fracas et des hurlements de caisses roulantes et de monstrueux ophicléides. Le compositeur d'autrefois se pénétrait du sens et de la portée des paroles sacrées, et, le jour de la solennité venu, les instruments et les voix les rendaient avec majesté, décence et harmonie. Serait-ce donc une pensée étrangère à notre état de civilisation, ou même inutile sous le rapport de la morale publique, celle qui de notre part provoquerait la réhabilitation dans ces contrées de la saine doctrine musicale? Et nous, ferions-nous aujourd'hui une chose oiseuse, si nous retracions ici avec simplicité, mais avec vérité, ce qu'était la maîtrise capitulaire à Carpentras pendant le siècle dernier?

Or, le chapitre doit être considéré comme ayant été parmi nous, ainsi qu'il le fut ailleurs, une véritable école centrale de cet art sublime dont on ne saurait trop admirer et suivre la belle destination en ce monde. C'est donc sous l'égide de la religion que s'était placé, et que devait être placé en effet l'enseignement du contre-point, du chant et du jeu des instruments musicaux.

Outre les 12 chanoines qui existaient, réduits à ce nombre par l'évêque Berardi, dès 1241 (l'évêque Ayrard, qui fonda le chapitre en 982, les ayant fixés à 16), il y avait 3 *hebdomadiers*, ne faisant point partie du corps du chapitre, et dont l'office était de chanter, quand il y avait musique solennelle, avec les enfants de chœur et les mensionnaires. C'était ordinairement un de ces hebdomadiers qui avait la direction de l'école de musique, et celui-ci devait être un compositeur passable, s'il n'était parfois distingué. Tel fut l'abbé Auphant : il avait été d'abord enfant de chœur, il devint chef de la maîtrise capitulaire, et produisit quelques motets qui ne sont pas sans mérite. Tel fut encore l'abbé Archimbaud, natif d'Orange, qui débuta à Carpentras, au commencement du siècle dernier, par être enfant de chœur; on le créa hebdomadier de Saint-Siffrein pour le récompenser des bons et louables services qu'il avait rendus au chapitre en composant divers morceaux d'église, et du soin avec lequel il avait recopié et rétabli une foule d'anciens motets dont la musique était presque effacée et illisible.

Mais l'homme que nous devons surtout distinguer entre ces chanoines musiciens, est l'abbé Papé, autre hebdomadier de notre cathédrale, décédé en 1755, qui nous a laissé des monuments irrécusables de son talent dans plusieurs productions, entre autres : 1° dans son hymne de saint Jean, *Ut queant laxis;* 2° dans son *Regina cœli, lætare;* et 3° notamment dans son hymne de saint Siffrein, *Quæ dies tanto celebrata cultu*, dont les connaisseurs admirent surtout la musique savante et pittoresque de la strophe *Lux erat cœco, columen labanti*, etc. Papé, se retirant un soir chez lui, entendit par hasard plusieurs voix qui chantaient ensemble l'air local si connu, et qu'un musicien vulgaire eût peut-être dédaigné, Papé conçut la possibilité de l'adapter à son hymne, mais en le plaçant au second plan de son tableau; la voix à laquelle il fait chanter la strophe précitée raconte dans un style grave, sans être trop sévère, les merveilles opérées par le saint patron de notre ville sur les aveugles, les boiteux, etc. Le compositeur a chargé en même temps les violoncelles d'exprimer la joie que causent ces miracles dans l'âme du peuple, et ces instruments l'affectent d'une manière originale à l'aide d'un motif figuré, sur l'air banal que l'on connaît, et qui revient ingénieusement à plusieurs reprises et en différents tons. Cette prétendue vieillerie, que Papé a pu ainsi ennoblir, ne saurait donc faire naître le sourire du dédain que chez des personnes étrangères aux beautés et aux difficultés de l'art, car ce morceau porte avec lui un caractère éminemment classique, et ne serait pas déplacé à côté des motets les plus estimés de Lalande et de Mondonville. Aussi conseillons-nous aux maîtres de musique de notre paroisse de le conserver et de le reproduire chaque année dans toute la simplicité de son origine. Cette hymne fut écrite par Papé deux ans avant sa mort, et c'est, de l'avis des connaisseurs, la composition qui lui fait le plus d'honneur.

Le répertoire musical de notre église s'est enrichi, en outre, de plusieurs autres œuvres qu'il est bon de rappeler ici; ce sont :

1° Un *Domine salvum fac regem*, par Joseph-Xavier de la Sône, natif de Carpentras, chanoine à Paris, où il décéda le 7 avril 1765. Il le composa dans un très court délai, à la prière du chapitre, et dans une circonstance pressante. Ce morceau est admirable par la grandeur et l'éclat de sa facture. C'est celui qu'on exécute encore de temps en temps.

2° Un *Beatus vir* de l'abbé Boudou, où l'on retrouve la convenance et le style du genre.

3° Un excellent *Te deum* de l'abbé Berthon, homme instruit et aimable qui fut élevé dans les sciences auprès de feu l'abbé de Saint-Véran.

4° Une hymne de l'Épiphanie : *Hostis Herode impie*,

---

lequel ils sont tombés. Un de nos correspondants, dont la haute science musicale et le goût parfait sont déjà appréciés d'un certain nombre d'amis de l'art musical, M. Laurens, auteur d'excellents articles publiés dans le *Courrier du Midi*, a bien voulu nous promettre de donner aux lecteurs de la *Gazette musicale* le résultat de ses recherches sur les anciens compositeurs provençaux. Nous accueillerons avec empressement cet intéressant travail; mais en attendant nous avons cru devoir reproduire l'article suivant inséré dans la *Revue du Comtat*, journal de Carpentras. Cet article peut donner une idée de l'état de la musique dans une ville où cet art était naguère très florissant. (*Note du Rédacteur.*)

(1) *Grétry*, *Lesueur* et autres grands maîtres ont commencé par être enfants de chœur.

morceau d'un effet très brillant, en *mi grand dièse*, par Minster, compositeur capable, mais peut-être trop fécond.

5° Un *Ave ma is stella*, par Gilles père. C'est le meilleur ouvrage de cet habile et moelleux violoniste que la mort nous a ravi depuis peu. Le violon de M. Gilles fils nous console heureusement de cette perte.

6° Enfin, et pour clore dignement cette liste (que nous sommes loin de vouloir donner comme complète), le *Veni Creator* de M. l'abbé Fortunet, et la *grand'messe* du même auteur, où l'on ne saurait trop admirer, lorsqu'on veut faire une étude de l'art, le *crucifixus* du *Credo*: ces deux œuvres, qui peuvent soutenir l'examen du contrepointiste le plus sévère, se font remarquer par le goût et le génie qui y règnent, par l'entente de nuances et de transition, et par une intelligence parfaite de l'instrumentation. Il est à regretter que M. l'abbé Fortunet, qui depuis plusieurs années s'est voué à la retraite, ne puisse plus faire revivre parmi nous cette ère musicale qui brilla surtout pendant la première décade de ce siècle, grâce aux inspirations que cet honorable concitoyen était allé puiser en Italie lors de l'émigration. C'est à M. Fortunet que notre ville doit d'avoir entendu exécuter les belles œuvres d'Anfossi, de Valentini et autres compositeurs du premier ordre. C'est à lui aussi que notre département fut redevable, après nos orages politiques, de la première institution littéraire établie d'abord par lui à Avignon, et bientôt après à Carpentras, et qui mérita, par la bonté et la vigueur des études qu'y faisaient de nombreux élèves, d'obtenir le titre flatteur d'*école secondaire*. Tel est aujourd hui le seul homme de notre ville que l'on puisse appeler du nom de *compositeur*. C'est à ses leçons que s'est formé dans la science du contre-point, un autre de nos concitoyens, M. Laurens fils aîné, actuellement agent comptable de la Faculté de médecine de Montpellier, et connu des artistes par sa belle et rare collection de chefs-d'œuvre musicaux des écoles d'Italie, d'Allemagne, etc. Y.....

Nouvelles.

MM. LES ABONNÉS RECEVRONT AVEC LE PRÉSENT NUMÉRO LA CAMPANELLA, PAR TAUBERT. IL SERA JOINT AU NUMÉRO DE DIMANCHE, 3 FÉVRIER, LA 1re LIVRAISON DES ARCHIVES CURIEUSES DE LA MUSIQUE

⁂ Demain lundi, à l'Opéra, la première représentation de *La Gypsi*, nouveau ballet dans lequel mademoiselle Fanny Elsler remplira le rôle principal.

⁂ Madame Damoreau a fait hier sa rentrée à l'Opéra-Comique, et avec elle nous avons revu le *Domino Noir*. Nous rendrons compte de cette représentation.

⁂ *Théâtre de la Renaissance.* — Le collége de Charlemagne a demandé *Ruy-Blas* pour ce soir dimanche. Ce drame, qui excite toujours vivement la curiosité du public, sera joué par le grand acteur qui en a créé le principal rôle. A minuit, commencera le bal masqué; c'est le quatrième de ces fêtes qui font courir tout Paris et qui préoccupent taut le public. *Le galop des tambours*, cette vigoureuse composition de Tolbecque, sera exécuté plusieurs fois dans la nuit.

⁂ Le directeur du théâtre de la Renaissance vient d'ouvrir une classe de déclamation spéciale et lyrique, sous la direction de M. Cartigny, de la Comédie-Française, ex-professeur du Conservatoire. Les jeunes gens qui veulent suivre la carrière dramatique trouveront là une garantie d'avenir par ce double avantage: 1° d'utiles leçons d'un professeur habile, qui a formé des sujets distingués; 2° l'accès d'une scène littéraire et lyrique importante, où ils pourront faire leurs premiers pas, et trouver place à mesure que se développera leur talent.

⁂ Mademoiselle Loewe, cette grande et belle cantatrice que nous envions à l'Allemagne, vient de repartir pour Berlin. Il paraît décidé qu'elle sera de retour à Paris vers le mois de septembre, et qu'elle débutera à l'Opéra par le rôle de Rachel dans *la Juive* d'Halevy.

⁂ M. Lefebure-Wely donnera, vendredi prochain, dans les salons de M. Petzold, un concert dont le programme est varié et intéressant. Plusieurs de nos premiers artistes ont promis leur concours au jeune et habile organiste de Saint-Roch.

⁂ Le *Ménestrel* a publié dimanche dernier une nouvelle chansonnette de M. Amédée de Beauplan, intitulée: *l'Etoile du malheur;* on la dit fort amusante.

⁂ *Bals Dufrêne.* — Une grande fête de nuit se prépare pour dimanche 27, dans la salle Saint Honoré. On annonce de nouveaux et riches décors par M. Mallet, tapissier de la couronne; une augmentation d'éclairage doit ajouter à l'éclat de celui qui existe déjà et une des meilleures musiques des régiments de la garnison jouera des concertos dansants avec le puissant orchestre Valentino. — Une innovation qui sera appréciée du public, est la transformation d'une vaste partie du local en une salle de conversation et de repos; ici de moelleux tapis, de riches divans se disputent à de magnifiques tentures disposées exprès pour cette belle fête.

⁂ *Bals Musard.* — *Par extraordinaire*, mercredi prochain, 30 janvier, il y aura bal masqué dans la belle salle Vivienne. L'administration a eu l'heureuse idée de choisir le mercredi, qui est un des jours de la semaine adopté depuis long-temps par la bonne société pour la fréquentation des concerts. Les succès croissants qui se sont attachés aux fêtes de nuit de la salle Vivienne font espérer que celle-ci sera plus éclatante encore que les précédentes. On doit regretter que Musard ne donne pas cette année deux bals par semaine jusqu'à la fin du carnaval. C'est une privation pour le public qui attend toujours avec impatience ces jours de plaisirs et de folie.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

⁂ *Brest.* — La première représentation des *Huguenots* sur le théâtre de Brest a eu lieu le 16 janvier. Cet ouvrage a excité ici comme partout le plus vif enthousiasme; mademoiselle Chollet (Valentine), M. Massou Raoul) et M. Poitevin (Marcel), ont été rappelés après la chute du rideau. Le succès a été complet, et la direction peut compter sur un bon nombre de représentations.

⁂ *Beauvais.* — On a entendu lundi dernier une messe en contre-point de la composition de M. Boulanger, le savant organiste de la cathédrale. Cette messe a été écrite sur le plain-chant de Dumont et exécutée par les élèves de la maîtrise et des écoles gratuites. Il serait à désirer que ce genre de musique fût adopté pour tous les offices. Avec le secours d'un orgue d'accompagnement on obtiendrait un effet harmonieux et solennel tout-à-fait approprié à la majesté et à la pompe de l'office catholique.

La Société philharmonique de cette ville continue à donner des concerts qui ne sont pas sans intérêt. Malheureusement M. Magnien, qui la dirige, s'obstine à y laisser subsister les quadrilles et la musique frivole. Nous avons une bonne opinion du talent et du goût de M. Magnien, et nous serions désolés que sa persistance dans une voie funeste aux intérêts et au développement de l'art nous obligeât à lui adresser de sevères reproches.

⁂ *Compiègne.* — La fête de saint Antoine a été célébrée avec beaucoup de solennité dans l'église de Saint Antoine. La musique a aussi contribué à embellir cette cérémonie, et de jeunes enfants ont exécuté plusieurs morceaux composés ou arrangés par M. Cardon, qui fait preuve de beaucoup de zele et d'intelligence pour la propagation de la musique dans cette ville.

⁂ *Marseille.* — Les sœurs Noblet obtiennent toujours beaucoup de succès; c'est surtout, nous écrit-on, un *nouveau pas* de *Châles* qui leur attire beaucoup d'applaudissements.

Le Directeur, MAURICE SCHLESINGER.

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

6e Année. — 1839. **REVUE** **N° 5.**

ET

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS,

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, DE BALZAC, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, CASTIL-BLAZE, PHILARÈTE CHASLES, F. DANJOU, EDME SAINT-HUGUE, ALEX. DUMAS, ELWART, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), F. HALÉVY (membre de l'Institut), JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, G. LEPIC, LISTZ, MARX, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, AD. PONTECOULANT, RICHARD, L. RELLSTAB (rédacteur de la GAZETTE DE BERLIN), GEORGES SAND, J.-G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), etc

PRIX DE L'ABONNEMENT
A LA REVUE
et à la
GAZETTE MUSICALE.

Paris.	Départ.	Étrang.
3 m. 8	9 »	10 »
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	34 »	38 »

La Gazette Musicale paraît le dimanche et la Revue Musicale le jeudi de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la *Revue et Gazette Musicale de Paris*, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; et chez tous les marchands de musique de France.

Prix d'abonnement à la *Revue et Gazette Musicale*, 30 fr. par année.

PARIS, DIMANCHE 3 FÉVRIER 1839.

IL SERA DONNÉ A LA FIN DE CHAQUE MOIS
UNE LIVRAISON
des
ARCHIVES CURIEUSES DE LA MUSIQUE.

ANNONCES :
1 f. la grande lig. de 55 lettres

LA SECONDE MATINÉE DE MUSIQUE DE CHAMBRE OFFERTE AUX ABONNÉS DE LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE, AURA LIEU AUJOURD'HUI DIMANCHE, 3 FÉVRIER, A 2 HEURES PRÉCISES, DANS LES SALONS DE M. PAPE, 10, RUE DE VALOIS.

VOICI LE PROGRAMME :

1. Dixième quatuor de Mozart, exécuté par MM. Tilmant frères, Lenepveu et Placet.
2. Lieder de Schubert, chanté par mademoiselle Pauline Garcia.
3. Duo de clarinette et corno di bassetto de Mendelsohn, exécuté par MM. Baermann père et fils, de Munich.
4. Morceaux de musique ancienne, chantés par M. Duprez et mademoiselle Pauline Garcia.
5. Quintetto de Schubert pour piano et instruments à cordes, exécuté par *MM. Dochler*, *Tilmant frères*, *Placet* et ***.

SOMMAIRE. — Archives curieuses de la musique, par F. Danjou. — Deuxième concert du Conservatoire, par H. Berlioz. — Lettre de M. Laurens à la Revue du Comtat. — Monument de Beethoven, par G.-E. Anders. — Nouvelles. — Annonces.

La première livraison des *Archives curieuses de la musique*, que MM. les abonnés de la *Revue et Gazette Musicale* reçoivent aujourd'hui, contient: 1° *Organum*, fragment de contre-point par Huchald, auteur du xe siècle. — *Litaniæ mortuorum discordantes*, en usage dans la cathédrale de Milan au ve siècle. — *Sanctus* (1500). — *In terra pax*, fragment de la messe exécutée au sacre de Charles V (1367), composée par Guil. de Machaut. — *Agnus Dei*, par Éloy (1400). — *Chant d'actions de grâces pour la victoire remportée par les Anglais à Azincourt* (1415). — *Benedictus*, par G. Du Fay (1440). — *Kyrie* de la messe *Se la face ay pale*, par Guil. Du Fay (1440). — *Kyrie*, par Godendag, dit Bonadies (1472). — *Kyrie* de la messe *la, sol, fa, ré, mi*, par Josquin Desprez (1490). — *Hosanna* de la messe *Faysants regrets*, par Josquin Desprez. — *Canon*, par Josquin Desprez. — *Misericordias Domini*, mottet par Josquin Desprez.

ARCHIVES CURIEUSES DE LA MUSIQUE.

PREMIÈRE LIVRAISON.

Il y a environ vingt ans qu'un artiste, assez obscur, quoiqu'il eût publié plusieurs ouvrages, et très pauvre quoiqu'il eût été directeur de l'Opéra, entreprit de régénérer en France l'art musical aux progrès duquel il avait voué toutes ses facultés, toute son existence, toute sa dévorante activité. Cet artiste, on a deviné son nom, c'était Choron; on le vit alors dans un modeste réduit, entouré de quelques jeunes enfants, prêcher une croisade contre la musique à la mode, et par son zèle soutenu, ses courageux efforts, remettre en lumière et en honneur de vieux et impérissables monuments du génie des siècles passés. Pour la plupart des prétendus amis de l'art, la musique était alors une science née de la veille, et dont les indicibles jouissances étaient le privilége des enfants du dix-neuvième siècle. Gluck commençait à paraître suranné aux yeux de certaines gens qui faisaient volontiers dater de la révolution et de *la Vestale* la naissance de la musique. Choron, avec le secours de ses jeunes

élèves, se chargea de modifier les idées sous ce rapport. Secouant la poussière sous laquelle étaient cachées les œuvres de Palestrina, de Scarlatti, de Carissimi, de Haendel, il parvint à faire naître l'admiration des artistes pour ces génies immortels.

M. Fétis se chargea ensuite d'étendre la pensée de Choron en l'appliquant à toutes les parties de l'art. Les concerts historiques donnés par le fondateur de la Revue musicale n'ont pas peu contribué à accroître l'intérêt des gens du monde et des artistes pour cette ancienne musique que M. Monteil compare au bon vin dont le prix et la qualité augmentent en vieillissant.

Dès que l'impulsion fut donnée, on vit de nobles esprits, de courageux érudits continuer avec patience et avec bonheur ces fouilles pénibles dans un passé qui s'efface chaque jour de plus en plus. Nous devons citer ici M. Kiesewetter dont les ouvrages attirent les regards de l'Allemagne savante, et M. Bottée de Toulmon dont la complaisance égale la haute érudition.

A la suite de ces savants et sous leur patronage, la *Gazette musicale* vient concourir à cette grande œuvre de résurrection des temps passés. Les *Archives curieuses de la musique* sont surtout publiées dans ce but; hâtons-nous d'ajouter pour l'édification générale, que l'annonce de cette publication a valu au directeur de la Gazette, d'unanimes remerciements et des témoignages d'entière sympathie de la part de très nombreux amis de la musique.

Aujourd'hui les abonnés de *la Gazette* reçoivent la première livraison de cette importante collection. Cette livraison exclusivement consacrée à la musique religieuse des époques les plus reculées, ne peut offrir qu'un intérêt de pure curiosité. L'artiste ne saurait rien trouver d'utile dans ces premières et grossières ébauches d'un art encore dans l'enfance, et l'analyse de ces divers fragments sous le rapport théorique ne serait pas digne de fixer l'attention. Aussi nous bornerons-nous aujourd'hui à rapprocher de ces curieux morceaux, les détails historiques qui leur appartiennent.

La collection commence par un fragment de contre-point ou diaphonie extrait des œuvres théoriques d'Hucbald, moine de Saint-Amand en Flandre, mort vers l'année 930. Les amis de l'harmonie et des consonnances ne trouveront pas leur compte dans cet essai informe, dans ces accords barbares, mais Hucbald se charge de répondre que de son temps ces combinaisons de sons produisaient un effet suave et enchanteur (1).

Pour nous, quelle que soit notre vénération pour l'antiquité et notre goût presque exclusif pour la vieille musique, nous déclarons bien vite que nous ne professons aucune admiration pour ces reliques. Aussi pour donner à cette publication une certaine utilité, nous avons reproduit le *fac-simile* de l'ancienne notation; ce *fac-simile* peut servir à faire reconnaître des manuscrits sur la musique, enfouis dans nos bibliothèques de province, et nous ne saurions trop appeler l'attention des artistes zélés sur ce genre de recherche et d'exploration.

On peut, d'après l'*organum* du moine de Saint-Amand, se former une idée assez exacte de l'état de la science de l'harmonie à son origine. C'est là le germe de toute la musique moderne auquel dix siècles de méditations et de travaux ont donné ce développement immense, dont nous étudierons successivement toutes les phases. Mais il n'est pas sans intérêt de savoir comment Hucbald formulait la théorie à l'appui de laquelle il cite l'exemple que nous rapportons. Il appelle d'abord cette réunion de plusieurs voix *organum*, ou *diaphonie*, ou *discantus*, ou bien encore *symphonia*. Il distingue deux espèces d'organum ou diaphonie.

La première espèce consiste dans la réunion de deux ou plusieurs sons qui procèdent avec le chant principal (cantus firmus) en quinte ou bien quinte et octave, ou en quarte ou en octave.

Dans la seconde espèce, Hucbald place au-dessus du chant principal d'autres intervalles non consonnants, tels que la seconde et la tierce qu'il regarde comme dissonance. Il place ces secondes et tierces entre les consonnances en les faisant procéder tantôt par mouvement semblable, tantôt par mouvement oblique, rarement par mouvement contraire. Mais tout cela est arrangé de manière à choquer horriblement nos oreilles et notre goût.

Voyez la bizarrerie de l'esprit humain; la musique moderne finit avec des préceptes diamétralement opposés à ceux qui ont réglé ses premiers essais. Et les esprits les plus grossiers ne sauraient supporter aujourd'hui les combinaisons qui procuraient de vives jouissances aux plus nobles intelligences du siècle de Charlemagne.

Après le gothique fragment d'Hucbald, on trouve dans la première livraison des *Archives musicales* les *Litanies discordantes de l'office des morts*, dont l'usage dans la liturgie de Milan paraît remonter à la plus haute antiquité. Gafforio, savant théoricien du XVe siècle, a publié ces litanies, qui ne peuvent, de nos jours, être employées avec avantage que dans quelque charivari politique ou autre. Tout l'effet qu'on peut obtenir avec les casseroles, chaudrons et autres instruments usités en pareil cas est, à coup sûr, très harmonieux et très agréable en comparaison de celui que produirait l'exécution des *Litaniæ mortuorum discordantes*. C'était, du reste, à dessein que toutes ces affreuses dissonances accompagnaient le texte des litanies des morts. On n'avait pas imaginé un meilleur moyen pour exprimer les cris déchirants des âmes du purgatoire et pour exciter la douleur et la compassion des auditeurs. Il est certain que, s'il était prouvé qu'on entend en purgatoire une pareille musique, beaucoup de gens s'arrangeraient pour n'y descendre jamais.

Entre les grossières ébauches d'Hucbald et les premiers essais d'harmonie régulière et correcte plusieurs siècles se sont écoulés, et il n'a pas fallu moins de 400 ans pour poser les fondements de la musique moderne. Des théoriciens savants, des professeurs érudits, Gui d'Arezzo, Francon de Cologne, Marchetti de Padoue, Jean de Muris ont disserté longuement sur les bases de leur art. Pendant ce temps, on a bâti d'admirables cathédrales et on a perfectionné tous les arts, la musique seule est demeurée une science ardue, hérissée de difficultés, ensevelie dans d'énormes volumes in-folio et livrée à des discussions fastidieuses.

D'autres plus savants que moi s'enfonceront dans ce dédale, ils sauront expliquer et raconter les révolutions des divers systèmes de musique, ils reconstruiront patiemment un art dont le vocabulaire même est devenu une énigme : c'est là une belle tâche, une grande mission, mais dont le résultat ne sera certainement pas de découvrir et de proposer à l'admiration du monde quelque chef-d'œuvre inconnu. L'érudition et la science gagneront beaucoup à ces recherches pénibles, mais le cercle de nos jouissances musicales n'en sera pas agrandi. Aussi avons-nous cru devoir ne rassembler dans les *archives curieuses* qu'un très petit nombre des compositions bizarres, et informes qui ont vu le jour depuis le Xe jusqu'au XVe siècle.

Guillaume de Machau, dont nous avons choisi un fragment, est un poëte et un musicien célèbre du XIVe siècle. Il y a déjà long-temps que le manuscrit qui renferme ses œuvres musicales est connu des érudits, personne cependant n'était parvenu à en traduire exactement quelques

(1) Videbis nasci suavem ex hac sonorum commixtione concentum. *Hucbald*, Traité de musique.

pages. C'est M. Bottée de Toulmon qui a bien voulu enrichir ce recueil du morceau que nous y avons inséré.

Ce morceau est tiré du *Gloria in excelsis* qui fut chanté à Reims en 1364, à l'occasion du sacre de Charles V; le même fragment a été inséré par Kalbrenner dans son histoire de la musique, mais d'une manière si inexacte que M. Kiesewetter, qui essaya de le traduire, fut forcé de recourir à des conjectures pour en expliquer les passages les plus bizarres. Aujourd'hui, la traduction que nous donnons, faite sur les manuscrits originaux par M. Bottée de Toulmon, offre un spécimen exact et curieux de la musique religieuse au XIVe siècle.

C'est dans les compositions de Guillaume Dufay qu'on commence à apercevoir quelque progrès et à reconnaître une certaine habileté dans la disposition des voix et dans la marche des parties.

M. Fétis croit que Dufay est de Chimay en Hainaut. Cependant, l'opinion de plusieurs autres savants est que cet auteur est né en France. Il résulte des recherches de l'abbé Baini, que Dufay était, en 1380, attaché à la chapelle Pontificale en qualité de ténor, et il paraît certain qu'il occupa cette fonction jusqu'en 1432.

Le nom de Guillaume Dufay était populaire en France, comme le témoignent les vers suivants :

> Tapissier, Carmen, Cesaris
> N'a pas long-temps si bien chantèrent
> Qu'ils esbahirent tout Paris
> Et tous ceux qui les fréquentèrent;
> Mais oncques jour ne deschantèrent
> En mélodie de tels chois,
> (Ce m'ont dit ceuls qui les hantèrent,)
> Que Guillaume, Dufay et Binchois.

M. Kiesewetter (1) fait sur le style et le mérite de Dufay les réflexions suivantes, qui devaient trouver place ici : « L'harmonie de Guillaume Dufay est assez correcte, et il » paraît avoir songé à l'effet que ses compositions devaient » produire sur les auditeurs. Les contrepointistes du siècle » suivant ont, au contraire, rarement pris ce soin. Les morceaux de Guillaume Dufay pourraient encore, aujourd'hui, » être entendus sans dégoût, et même avec plaisir ; mais il » est nécessaire d'ajouter aux places convenables les dièses » ou bémols qui conviennent au ton primitif ou au ton » établi par la modulation. C'est ce que les exécutants de » cette époque devaient faire eux-mêmes et comme par instinct. Les dissonances se présentent, dans Guillaume » Dufay, toujours comme note de passage, de sorte que la » consonnance tombe sur le temps fort de la mesure. On y » trouve aussi des accords dissonants formés par le retard » d'un accord consonnant, et souvent même la marche de » ces accords est aussi régulière qu'on pourrait le désirer » aujourd'hui. »

Cette livraison est terminée par plusieurs morceaux de Josquin Desprez. Peu d'artistes ont joui de leur vivant et après leur mort d'une réputation égale à celle de ce compositeur. Pendant près d'un siècle, ses œuvres ont fait les délices de l'Europe entière, et ont été exécutées dans toutes les chapelles royales et dans toutes les cathédrales où la musique était cultivée. C'est Josquin Desprez qui a fondé ou pour mieux dire qui a résumé dans ses compositions et dans son style les principes et les règles désormais invariables de l'art d'écrire à plusieurs parties. On peut, en examinant les divers morceaux que nous donnons, se convaincre que si, sous d'autres points de vue, l'art a fait d'immenses progrès, il est resté, sous ce rapport, presque au point où l'a placé Josquin. Et toute la science des conservatoires d'Italie, dont M. Chérubini est de nos jours le dernier et illustre représentant, prend sa source dans l'école gallo-belge de la fin du XVe siècle, école dont Josquin Desprez est le chef.

Conformément au ridicule usage adopté de son temps, Josquin a composé des messes sur des thèmes de chansons populaires. Les messes *Faysants regrets* et *La, sol, fa, ré, mi*, sont de ce nombre. On cite, à l'occasion de cette dernière, une anecdote que M. Fétis a lui-même rapportée. Josquin s'était adressé à un courtisan et l'avait prié d'obtenir du roi Louis XII quelque bénéfice qui pût lui procurer une existence tranquille. Ce seigneur lui avait promis ses bons offices, et chaque fois que Josquin renouvelait sa demande, il répondait : *Lascia fare mi* (*Laisse moi faire*). Fatigué d'entendre toujours la même réponse, Josquin se vengea en composant une messe dont le thème était *la, sol, fa, ré, mi*, et il répéta si souvent cette phrase, que celui qui était l'objet de cette plaisanterie s'aperçut bientôt que la cour riait à ses dépens.

On raconte sur la vie de Josquin plusieurs autres anecdotes que nous rassemblerons lorsque nous reparlerons de cet homme célèbre dont plusieurs chansons trouveront place dans la deuxième partie des *Archives curieuses* (musique de chambre).

Voici ce que contient la première livraison du grand ouvrage que le directeur de la *Gazette* offre à ses *seuls* abonnés. Dans la suite de cette collection, les temps vont se dérouler et les chefs d'œuvre des maîtres du XVIe et XVIIe siècle y viendront prendre leur place. La science musicale va s'agrandir et se former dans les mains des Palestrina, des Orlando Lasso, des Carissimi. Ce qui n'était qu'une science difficile va devenir un art charmant, associé à toutes les magnificences, à toutes les grandeurs des Léon X, des Charles Quint, des François Ier; les lecteurs de la *Gazette musicale* accorderont tout leur intérêt, nous en sommes sûrs, à ces excursions artistiques dans un passé dont l'étude et la connaissance approfondie ne seraient pas inutiles pour l'état présent et l'avenir de la musique. F. Danjou.

(1) « Geschichte der Europschai, Abendlaendeschen oder unseres heutigen Musik. »

DEUXIÈME CONCERT DU CONSERVATOIRE.

Cette séance s'est ouverte par une symphonie de Haydn, l'œuvre 80, je crois, dont l'andante en *sol* majeur a produit sur l'assemblée entière cet effet de plaisir calme et de bien-être que l'auteur de *la Création* semblait rechercher de préférence à tout autre, et qui se trouvait réellement plus que tout autre en rapport avec les douces habitudes de cet esprit placide et serein. Le menuet n'a pas été aussi heureux. L'air du *Bravo*, de M. Marliani, fort bien chanté par mademoiselle Nau, a reçu l'accueil qu'il méritait. M. Urhan, dans un solo d'alto de Mayseder, a recueilli des applaudissements encore plus vifs; le dernier trait surtout, enlevé avec cette prestesse et ce feu qui forment le caractère distinctif de ce beau talent, a électrisé l'assemblée. Alors sont venues les scènes de *la Flûte enchantée*, de Mozart, précédées de la merveilleuse ouverture de cet opéra. Les parties de chant avaient été confiées à mesdames Nau et Wideman et à MM. A. Dupont et Alizard. Ce dernier avait à exécuter seul un morceau important, l'air sublime du prêtre Zarastro. Je m'attendais bien à le lui entendre dire d'une façon large et noble, mais j'avoue qu'il a dépassé mon espoir par l'intelligence avec laquelle il est entré dans la pen-

sée profonde de Mozart, et par le sentiment très rare qui lui a permis de s'identifier si complétement avec elle. L'émotion du chanteur s'est communiquée à l'auditoire, et le succès de M. Alizard s'est aussitôt déclaré avec le plus grand éclat. Nous sommes heureux de voir enfin le public justifier les éloges que la plupart des critiques se plaisent à donner sans restriction depuis plus d'un an à cet excellent artiste; mais son talent eût été et plus vite et mieux apprécié s'il avait pu se produire plus tôt dans des compositions telles que celles de Gluck et de Mozart qu'il a chantées cet hiver avec une si incontestable supériorité.

Puisqu'il s'agit ici de *la Flûte enchantée*, de cet admirable opéra qui a fait la fortune de vingt théâtres et qui a rapporté *six cents* francs à son auteur, je suis bien aise de rappeler au lecteur que c'est le même ouvrage que notre Académie royale de musique fit écarteler, il y a quelques vingt-cinq ans, pour *l'accommoder aux exigences de la scène française* (phrase consacrée). Ah! pauvre Mozart, il fut en effet singulièrement *accommodé!* L'Opéra, qui, peu d'années auparavant, avait si dédaigneusement refusé de lui ouvrir ses portes; l'Opéra, si fier d'ordinaire de ses prérogatives, si fier de son titre d'Académie royale de Musique; l'Opéra qui se serait cru déshonoré d'admettre un ouvrage déjà représenté sur un autre théâtre, en était venu à s'estimer heureux de monter une traduction de *la Flûte enchantée*. Quand je dis une traduction, c'est un *pasticcio* que je devrais dire, un informe et absurde *pasticcio* resté longtemps au répertoire sous le nom des *Mystères d'Isis*. Fi donc, une traduction! Est-ce que les *exigences* d'un public français permettaient une traduction pure et simple du livret qui avait inspiré de si belle musique? D'ailleurs ne faut-il pas toujours *corriger* plus ou moins un auteur étranger, poëte ou musicien, s'appelât-il Shakspeare, Gœthe, Schiller, Beethoven ou Mozart, quand un directeur Parisien daigne l'admettre à l'honneur insigne de comparaître devant son parterre? On sait comment la partition et le livret du *Freychütz* furent accommodés naguère à l'Odéon. On ne *pouvait* donc pas, sans de grandes modifications, non seulement dans le libretto, mais aussi dans la musique, introduire à l'Opéra une partition allemande de Mozart. En conséquence on fit le beau drame que vous savez, ce poëme des *Mystères d'Isis*, mystère lui-même que personne n'a jamais pu dévoiler. Puis quand le chef-d'œuvre fut bien et dûment *charpenté*, le directeur de l'Opéra, pensant faire un coup de maître, appela à son aide un musicien allemand pour charpenter aussi la musique de Mozart et l'accommoder aux exigences de ces beaux vers.

Un Français, un Italien ou un Anglais qui eût consenti à se charger de cette tâche sacrilége, ne serait à nos yeux qu'un pauvre diable dépourvu de tout sentiment élevé de l'art, qu'un manœuvre dont l'intelligence ne va pas jusqu'à concevoir le respect dû au génie; mais un Allemand, un homme qui, par orgueil national au moins, devait vénérer Mozart à l'égal d'un dieu, un musicien (il est vrai que ce musicien a écrit d'étonnantes platitudes sous le nom de symphonies) oser porter sa brutale main sur un tel chef-d'œuvre, ne pas rougir de le mutiler, de le salir, de l'insulter de toutes façons!... voilà qui bouleverse toutes les idées reçues. Et vous allez voir jusqu'où ce malheureux a porté l'outrage et l'insolence. Je ne cite qu'à coup sûr, ayant sous les yeux les deux partitions (car n'oublions pas, quelque incroyable que cela puisse paraître, d'affirmer que la partition des *Mystères d'Isis* a été GRAVÉE, et gravée avec le nom de Mozart). J'ai déjà souvent signalé ce monument de barbarie; mais je pense que dans l'intérêt de l'art on ne saurait trop y revenir.

L'ouverture de *la Flûte enchantée* finit fort laconiquement; Mozart se contente de frapper trois fois la tonique, et c'est tout. Pour la rendre digne des *Mystères d'Isis*, l'arrangeur charpentier a ajouté quatre mesures, répercutant ainsi treize fois de suite le même accord, suivant la méthode ingénieuse et économique des Italiens pour allonger les opéras. Le premier air de Zarastro « O déesse immortelle » rôle de basse, comme on sait, et de basse très grave, est fait avec la partie de *soprano* du chœur : *per voi risplende il giorno*, enrichie de quatre autres mesures dues au génie du charpentier-arrangeur. Le chœur reprend ensuite, mais avec diverses corrections également remarquables, et la suppression complète des flûtes, trompettes et timbales, si admirablement employées dans l'original. L'instrumentation de Mozart corrigée par un pareil homme! n'est-ce pas l'impertinence la plus bouffonne qui se puisse concevoir!

Ailleurs nous la verrons se manifester d'une autre manière. Ce ne sera plus sur l'orchestre que s'exercera le rabot de notre manouvrier, mais bien sur la mélodie, l'harmonie et les dessins d'accompagnement. Nous en trouvons la trace d'abord dans cet air sublime (que M. Alizard vient de chanter si bien) la plus belle page de Mozart peut-être, où le grand-prêtre dépeint le calme profond dont jouissent les initiés dans le temple d'Isis. A la fin de la dernière phrase « N'est-ce pas imiter les dieux? » le raboteur a mis *ut*, *ut*, *la*, au lieu des deux notes graves *sol*, *fa*, sur lesquelles la voix du pontife descend avec une si paisible majesté. En outre la partie d'alto est changée, et les accords que Mozart avait mis au nombre de deux seulement par mesure, entre-coupés de petits silences d'une admirable intention, se trouvent remplacés par *six notes* dans les violons, et enrichis d'une tenue de deux cors à laquelle n'avait pas songé l'auteur.

Plus loin c'est le chœur des esclaves « *O cara Armonia* » qu'il a impitoyablement estropié et dont il s'est servi pour fabriquer l'air encore charmant, malgré tout, « *Soyez sensibles à nos peines;* » ailleurs c'est le *duo* « *La dove prende amor ricetto* » qu'il a converti en *trio*; et comme si la partition de *la Flûte enchantée* ne suffisait pas à cette faim de harpie, c'est aux dépens de celles de Tito et de don Giovanni qu'elle va s'assouvir. L'air « Quel charme à mes esprits rappelle » est tiré de Tito, mais pour l'andante seulement. L'allegro si original qui le complète ne plaisant pas apparemment à notre *uomo capace*, bien qu'il eût pu satisfaire aux *exigences* de la situation, il l'en a arraché pour en cheviller un autre à la place dans lequel il n'a fait entrer que des lambeaux de l'allegro de Mozart.

Et savez-vous ce que ce monsieur a fait du fameux *Fin ch'an dal vino*, de cet éclat de verve libertine où se résume tout le caractère de don Juan?.. un trio pour une basse et deux soprani chantant, entre autres gentillesses sentimentales, les vers suivants :

> Heureux délire!
> Mon cœur soupire!
> Que mon sort differe du sien!
> Quel plaisir est égal au mien!
> Crois ton amie,
> C'est pour la vie
> Que ton sort va s'unir au mien...} (*bis*)
> O douce ivresse
> De la tendresse!
> Ta main me presse,
> Dieu! QUEL GRAND BIEN!

C'est ainsi qu'habillé en singe, affublé de ridicules oripeaux, un œil crevé, un bras tendu, une jambe cassée, on osa, sur la scène de l'Académie royale de musique, présen-

ter l'un des plus grands musiciens du monde à ce public français si *délicat*, si *exigeant*, en lui disant : — Voilà Mozart ! — O misérables ! vous fûtes bien heureux d'avoir affaire à de bonnes gens qui n'y entendaient pas malice et qui vous crurent sur parole ; si vous aviez attendu quelques années seulement pour commettre votre chef-d'œuvre, je connais quelqu'un qui vous aurait envoyé un furieux démenti. Je n'ai pas nommé le mendiant qui s'est ainsi vautré avec ses guenilles sur le riche manteau du roi de l'harmonie, c'est à dessein ; il est mort depuis long-temps, ainsi paix à ses os ; il serait inutile de donner à ce nom aucun genre de célébrité. J'ai voulu seulement faire ressortir l'intelligence avec laquelle les intérêts de la musique ont été défendus chez nous pendant si long-temps, et montrer les conséquences du système qui tend à placer le sceptre des arts entre les mains de ceux qui, ne voulant s'en servir que pour battre monnaie, sont toujours prêts, au moindre espoir de lucre, à encourager la mutilation des plus beaux ouvrages, le brocantage de la pensée, et pour quelques écus feraient, selon la belle expression de Victor Hugo, corriger Homère et *gratter Phidias*.

Après le concert du Conservatoire, nous avons eu l'occasion d'apprécier, chez notre collaborateur Kastner, deux artistes allemands du plus grand mérite. M. Neukirchner, premier basson de la chapelle du roi de Wurtemberg, est un de ces virtuoses qui font avancer l'étude de l'instrument auquel ils se sont voués. Il est impossible de mettre plus de charme qu'en met M. Neukirchner dans l'exécution des andante, et en général, des mélodies simples : on croit entendre, dans les sons hauts, un excellent ténor, et dans les notes graves, les registres inférieurs d'un orgue. Pour les difficultés, je n'en parle pas : l'artiste wurtembergois se joue des plus ardues ; mais ce n'est pas là, selon nous, son principal mérite, ni le but de l'étude de cet instrument. M. Neukirchner était accompagné par M. Wilhem Kruger, son jeune compatriote, dont le talent sur le piano est certainement déjà fort remarquable. Il nous a fait entendre deux études d'une grande complication : l'une pour la main gauche seule, l'autre pour les deux mains avec la mélodie placée dans le medium et exécutée par le pouce. Ces deux études sont fort bien faites, et malgré leur énorme difficulté, l'exécution ne nous a paru laisser à désirer ni sous le rapport de la précision, ni sous ceux de la netteté et de la vigueur. M. Kruger a devant lui un bel avenir. Puisque j'ai nommé M. Kastner tout à l'heure, je dois apprendre aux lecteurs de la *Gazette Musicale*, que ce savant et consciencieux artiste, auquel nous devons déjà un traité d'instrumentation parfaitement conçu, et une foule de méthodes pour divers instruments, d'une utilité incontestable, vient de publier un recueil de morceaux de chant à trois voix, sans accompagnement, qu'il appelle l'*Album des pensions*. Cette collection doit rendre, en effet, de grands services aux institutions dans lesquelles on enseigne l'étude du chant en chœur. Trop souvent les maîtres se voyaient dans la nécessité, faute de musique convenable, de faire leurs élèves s'exercer sur des mesquines compilations où la platitude de la mélodie le disputait aux vulgarisme et à l'incorrection de l'harmonie. M. Kastner a donc comblé une lacune dans la bibliothèque des ouvrages d'enseignement pratique, en écrivant sur des poésies de Victor Hugo, Lamartine, J.-H. Rousseau, etc., ces charmants petits morceaux d'un style si pur et pleins d'intentions si gracieuses et si naturellement exprimées.

H. Berlioz.

LETTRE DE M. LAURENS

A LA REVUE DU COMTAT (1).

Montpellier, le 26 décembre 1838.

Monsieur,

Dans le premier numéro de la *Revue du Comtat* vous avez parlé de l'ancienne musique exécutée jadis pour la fête de saint Siffrein, et vous avez demandé à M. Duclaux une réponse qu'il n'a pas manqué de vous adresser, et que vous avez reproduite exactement dans le second numéro de votre journal. Tout cela a provoqué aussi de ma part quelques réflexions que je me fais un devoir de vous adresser, avec prière de les publier le plus tôt possible.

Lorsqu'on a étudié l'histoire des arts, on a remarqué qu'ils étaient, à leurs diverses périodes de transformation, le reflet des idées, des mœurs et des croyances de la société. L'art païen nous a légué des témoignages de la grandeur des Grecs et des Romains et de leur admiration pour le beau. Des idées morales aussi exaltées que celles du christianisme pendant le moyen âge ne pouvaient agir sur la société sans avoir aussi leur expression par l'art. La cathédrale gothique en est certainement la plus admirable, et la musique, cette noble langue dont nous nous servons pour traduire avec le plus de sublimité notre adoration pour la Divinité, nos grandes douleurs, nos affections les plus tendres, et plus communément ou plus vulgairement nos joies, la musique, dis-je, a dû porter un cachet des idées tristes et mystiques du christianisme. En effet, nos antiphonaires, dont personne aujourd'hui ne sait interpréter l'expression, renferment des mélodies pour lesquelles je professe la plus haute admiration. Au XVIe siècle, l'harmonie moderne a fait subir à l'art une immense révolution en lui prêtant son secours. Ce que Palestrina a composé à cette époque, lui a fait conserver auprès des connaisseurs le titre de Prince des musiciens que lui avaient décerné ses contemporains. Après lui, Carissimi, B. Marcello et plusieurs autres maîtres célèbres ont composé, jusque vers le milieu du siècle dernier, de la musique qui peut, en conscience, être acceptée comme musique religieuse. Depuis lors et de nos jours, Mozart, Haydn, Chérubini, Rink, Lesueur, ont fait sur des paroles sacrées des compositions que je connais beaucoup et que j'estime profondément ; mais je les trouve bien inférieures au plain-chant et aux anciennes compositions sous le rapport du caractère religieux. Cela dit assez le cas que je fais des prétendues messes que l'amour-propre des maîtres de chapelle, nos contemporains, impose à presque toutes nos églises.

Je quitte ces généralités pour m'expliquer particulièrement sur la musique de la fête de saint Siffrein, qui est jugée comme grotesque et ridicule dans votre journal. Je me livre depuis plus de vingt ans à l'étude de l'histoire de la musique, j'entretiens des relations suivies avec les hommes de l'art les plus érudits ; j'ai étudié et je conserve dans ma bibliothèque une nombreuse collection de tous les ouvrages qui ont fait sensation à diverses époques et dans différentes écoles ; j'ai donc beaucoup vu, beaucoup comparé, et je me suis mis dans de bonnes conditions pour juger. Eh bien ! je déclare que je trouve dans l'ancienne musique de saint Siffrein des beautés du premier ordre : le *Dixit* de Lalande est un chef-d'œuvre que personne peut-être aujourd'hui ne saurait refaire. Le *Beatus vir* offre une telle ressemblance de style avec celui de Haendel, ce maître des maîtres suivant Beethoven, que j'ai toujours cru dans mes

(1) Cette lettre complète les renseignemens que nous avons donnés sur l'ancienne musique religieuse de la ville de Carpentras. (*Note du rédacteur*).

recherches de musicien antiquaire découvrir que ce morceau n'était qu'un pasticcio ou centon arrangé par M. Boudou, avec des fragments du grand maître; mais je n'ai rien découvert, et je reste à m'étonner qu'il y ait eu dans Carpentras, il y a cent ans, un homme assez savant et assez inspiré pour composer ce *Beatus vir*.

Combien nous sommes dégénérés depuis! L'hymne et le *Magnificat* attestent chez leurs auteurs un talent extraordinaire, auquel je me fais un plaisir de rendre hommage annuellement, le 27 novembre, en réunissant autour de mon piano une partie de ma famille et quelques amateurs capables de comprendre mon culte pour ces vénérables productions de ma patrie. Je voudrais analyser et démontrer ici leur beauté; mais cette tâche peut être encore mieux remplie par quelques anciens amateurs habitant notre ville, et je suis persuadé qu'ils ne manqueront pas de s'en acquitter dignement. Plus tard je rendrai un hommage plus solennel en faisant publier la biographie de ces anciens compositeurs carpentrassiens, ainsi que leurs œuvres, par la *Gazette musicale* de Paris dont je suis rédacteur correspondant. Le monde musical de l'Europe paiera à cette excellente musique le tribut d'admiration que la patrie leur refuse.

Conserver les chants consacrés depuis un siècle à l'office de saint Siffrein, apporter des soins assidus à leur exécution, eût été pour M. Minster un titre plus honorable que toutes ses compositions par trop faciles. Je ne connais pas la musique large et vigoureuse de M. Duclaux, et par conséquent il ne serait pas rai onnable de dire qu'elle ne vaut pas mieux que celle de Lalande, Boudou, Papé; mais j'aurais trouvé qu'il eût été très méritoire, et surtout très chrétien, de sacrifier quelques intérêts d'amour-propre pour la conservation d'une ancienne musique que tous les Carpentrassiens doivent aimer comme un monument national. Cependant nous avouerons que la difficulté de réunir quelques sympathies pour le but que j'aurais désiré est devenue peut-être insurmontable. Le sentiment religieux, l'esprit d'association pour une noble tâche, l'intelligence des beautés sévères de l'art, tout cela a disparu de la société. Il y a sans doute des compensations à ce mal; mais, en artiste, je ne puis m'empêcher d'avoir quelques regrets et de les exprimer avec sincérité. Je veux même être assez sincère pour avouer que je n'ai pas trouvé chez les ecclésiastiques l'intelligence du caractère religieux dans les arts. J'ai vu partout l'art païen remplacer l'ogive chrétienne; le badigeonnage, le bariolage de couleurs sans harmonie effacer la teinte harmonieuse de vétusté que les siècles avaient étendue sur les murs de nos églises. En touchant l'orgue, je me plais à reproduire les beaux motifs du plain-chant et les compositions des Couperin, des Bach, des Haendel, des Rink, et j'ai la douleur de m'entendre demander par des prêtres mêmes de *petits airs amusants*. N'avons-nous pas entendu, lors des missions, chanter la plupart des cantiques sur les airs des romances les plus profanes? En Italie, les genres de la musique et de la décoration ont transformé l'église en salle d'Opéra. Je finirai par citer un fait palpable qui démontre cette inintelligence du caractère chrétien dans le sein même de l'église, ce fait, c'est l'état de dépérissement où on a laissé tomber l'orgue de Saint-Siffrein, comme cela a eu lieu en tant d'autres endroits. Cet instrument a perdu chez nous cette voix calme et puissante qui seule inspire le sentiment religieux. Cependant il est, dit-on, question d'y faire une réparation majeure. J'applaudirai à cette détermination, si cette réparation n'aboutit pas à changer le caractère et le but de l'orgue; mais je la désapprouverai, si elle aboutit à faire produire l'effet d'un orchestre de danse ou d'opéra-comique.

Dans tout ce que je viens d'écrire, j'ai professé une préférence non douteuse pour la musique ancienne, parce qu'il n'a été question que de musique religieuse. S'il eût été question de musique dramatique ou instrumentale, c'est à nos ouvrages presque contemporains que j'aurais donné la préférence.

Agréez, Monsieur, l'assurance de ma considération la plus distinguée,

LAURENS,

Secrétaire de la Faculté de médecine, membre de la commission du Musée et de la Société archéologique de Montpellier.

MONUMENT DE BEETHOVEN.

Le comité de la ville de Bonn vient de renouveler son appel aux amis de l'art musical, aux admirateurs de Beethoven. La souscription, ouverte, il y a trois ans, à l'effet d'ériger un monument à la mémoire de ce grand compositeur, est loin d'avoir produit le résultat que l'on était en droit d'en attendre. Les fonds sont toujours insuffisants pour consacrer à l'illustre mort un souvenir digne de lui. Dans cet état de choses, le comité a décidé de placer provisoirement à intérêts la somme recueillie, en attendant que de nouvelles souscriptions l'aient portée au taux nécessaire. Il s'adresse surtout aux administrations des théâtres, aux directeurs de concerts et en général aux hommes que leur position met en état de contribuer plus efficacement à la réalisation d'un si beau projet. Cette fois le comité sera-t-il entendu? Nous n'osons l'affirmer, mais nous osons moins encore en douter, car en douter ce serait faire insulte à notre époque.

Comment! les sublimes compositions de Beethoven, aujourd'hui comprises et admirées, sont exécutées dans toutes les parties du monde civilisé; partout où il y a des hommes sensibles au charme de la musique, elles excitent un enthousiasme qui tient souvent du délire: et lorsqu'il s'agit d'une modeste offrande pour élever un monument à l'auteur de ces œuvres inimitables, on ne rencontrerait qu'une indifférence digne d'un peuple barbare et anti-musical?

C'est surtout aux symphonies de Beethoven que les concerts du Conservatoire doivent leur immense succès. Tous les ans, au nom de ce grand homme, il réunit dans son enceinte ce que la capitale compte de plus distingué parmi les artistes et les amateurs. Et cet auditoire d'élite, auquel Beethoven procure de si douces jouissances, resterait sourd à l'appel qu'on réitère en ce moment? Et le Conservatoire refuserait de s'associer, au moyen d'une séance extraordinaire, à la reconnaissance publique? Nous ne pouvons le penser, et nous sommes même sûrs que tous les artistes qui composent cet admirable orchestre sont disposés à payer de leur talent une dette sacrée envers le maître auquel ils ont voué un culte religieux.

Quant à moi, quelque modiques que soient mes ressources, je veux aussi contribuer à cette glorieuse souscription, et, le public aidant, ma coopération ne sera peut-être pas inutile.

Quelques personnes m'ont exprimé le désir de voir tirer à part les articles que je viens de publier sur Beethoven dans la *Revue musicale*. Sans attacher une grande importance à ce travail, qui n'avait d'abord été destiné qu'au journal dans lequel il a paru, je pense que ces détails biographiques, pour la plupart entièrement neufs, ne sont pas dépourvus d'intérêt. Je me suis donc décidé à en faire une brochure *dont le produit sera consacré au monument de Beethoven*.

Ces articles étant devenus la propriété de la *Revue musicale*, j'ai dû m'adresser au directeur pour demander l'au-

torisation de les publier séparément. M. Schlesinger, dont j'étais sûr d'avance d'obtenir le généreux assentiment, s'est non seulement empressé d'accéder à ma demande, mais il a même voulu faire les frais de cette publication.

Dans le but que je me propose, et uniquement dans ce but, il me sera permis de souhaiter à ma brochure de nombreux lecteurs.

G. E. ANDERS.

Nouvelles.

*** Demain lundi, à l'Opéra, la quatrième représentation du ballet *la Gipsy*, dont le succès augmente à chaque représentation.

*** Lundi 4 février, une représentation extraordinaire aura lieu au bénéfice de M. Tamburini. Le spectacle se composera des premier et deuxième actes de *I Puritani*, du duo de *Mosè* chanté par Rubini et le bénéficiaire, enfin du deuxième acte de l'*Elisir d'amore*. Le prix des places est le même que pour les représentations ordinaires.

*** Madame Damoreau et le *Domino Noir* continuent d'attirer la foule à l'Opéra-Comique.

*** Le théâtre de la Renaissance a donné cette semaine un petit *opéra bouffe* en deux actes, *l'Eau merveilleuse*, de M. Sauvage, musique de M. Grisar, qui a obtenu un succès brillant et mérité. Nous avons la partition en main, et nous rendrons un compte détaillé de cet intéressant ouvrage dans notre prochain numéro.

*** On a lu dans la *Gazette musicale* une histoire piquante, dont le héros était M. le marquis de Louvois, et dans laquelle figuraient deux dames aussi distinguées par leur rang élevé, que par le goût exquis et le sentiment parfait avec lequel elles cultivent la musique. Nous devons déclarer que le fait raconté par nous, est très exact, mais que les noms des deux dames qui y jouent un rôle, ne sont pas connus, et que c'est à tort que nous les avons désignés.

*** A la cérémonie funèbre qui a eu lieu pour les obsèques de la princesse Marie, on a remarqué la voix du jeune Vautrot, dans les strophes du *dies iræ*. Un des assistants nous rapporte que le roi lui-même a paru très attendri en écoutant ce chant admirable de simplicité et de mélancolie. Le jeune Vautrot est élève de M. Trevaux, qui s'est appliqué avec un soin particulier à former la voix et le goût des jeunes enfants qui lui sont confiés. Nous avons entendu plusieurs fois le jeune Vautrot à Notre-Dame-de-Lorette. Cet enfant est doué d'une belle voix; il chante avec goût, avec expression, nous ajoutons même avec trop d'expression et avec un sentiment passionné qu'il n'est pas convenable d'entendre à l'église. M. Trevaux, qui est un artiste zélé et consciencieux, tiendra compte de cette observation, et en étudiant l'esprit et le véritable caractère de la musique sacrée, il se convaincra qu'elle ne doit en rien ressembler à la musique dramatique, dont le but est d'émouvoir, d'intéresser, de captiver l'auditeur, tandis qu'à l'église le chant doit seulement exprimer le recueillement et la prière.

Quoi qu'il en soit, il s'est fait de nos jours beaucoup d'efforts pour former des chœurs de musique sacrée, et pour régénérer cette belle partie de l'art musical. Ces efforts sont insuffisants, et il serait temps que le gouvernement vînt en aide au clergé et aux artistes. Le rétablissement de la chapelle royale, par exemple, serait accueilli avec reconnaissance de la part de tous les amis de la musique.

*** *Bals de l'Opéra.* — Hier samedi l'Opéra a donné son cinquième bal masqué. Cette fête a été digne, par son éclat, de celles qui l'ont précédée. Les premiers sujets du ballet ont exécuté le *Quadrille français* avec costumes des quatre nations. Ce quadrille, admirablement réglé, est destiné à produire une révolution dans la danse des salons. Déjà il a été adopté dans les plus belles réunions dansantes de Paris, mais l'Opéra seul pouvait nous l'offrir avec ce luxe inouï de costumes, cet ensemble, cette précision qui ont fait en partie son succès. Le *Quadrille français* et les belles valses de Jullien attireront pendant tout le carnaval l'élite de la société parisienne aux bals de l'Opéra. Au bal de jeudi, M. Jullien fera exécuter un quadrille sur les plus jolis motifs du ballet en vogue, *la Gypsy*.

*** *Bals Musard.* — Plus on approche des derniers jours du carnaval, et plus on est pressé de jouir. Les bals Musard sont la preuve la plus éclatante de cette vérité. Jamais on n'a vu la population parisienne s'exciter et se presser avec autant d'enthousiasme dans la salle Vivienne. Il est impossible d'avoir une idée des fêtes du carnaval chez Musard si on n'y a pas assisté. C'est une folie, une gaieté sans exemple. A la prochaine fête la salle ne pourra contenir encore la foule qui ne peut plus se passer d'aller aux bals Musard. Ce succès prodigieux s'explique naturellement par la supériorité de l'orchestre, qui est encore sans rival comme orchestre de danse.

*** *Banlieue.* — Il est de la destinée du chef-d'œuvre de M. Meyerbeer, de *Robert-le-Diable* enfin, de se produire sur toutes les grandes et les petites scènes de la France et de l'étranger. Hier soir le théâtre Sévestre, à Montmartre, a donné une représentation au bénéfice d'un de ses artistes, et *Robert-le-Diable*, sous les traits d'un jeune ténor qui donne des espérances, M. Dorelly, y a été fort bien reçu par le public extra-muros.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Avignon*, 28 janvier. — L'arrivée de M. Valgalier nous a permis de jouir de nouveau de la belle partition de *Robert*, qui a parfaitement été exécutée. M. Valgalier a été parfait dans le troisième acte. Les morceaux : *Les chevaliers de ma patrie*, *Conquis par ma valeur*, ont été chantés avec une expression et un élan remarquables. C'est une bonne fortune pour nous que le séjour de cet artiste dans notre ville. Il nous promet d'agréables soirées : nous ne manquerons pas à son appel. Mlle Lamy, dont le talent gracieux semblerait plutôt destiné à l'enjouement de l'opéra-comique, n'a pas craint cependant d'aborder le rôle si pathétique d'Isabelle. Sa voix, suave et flexible, est dirigée avec une méthode et un goût si remarquables, qu'elle sait se jouer des difficultés les plus ardues et lui donner toute l'expression du drame. Dans le rôle de Bertram, le plus beau peut-être qu'ait écrit Meyerberr, M. Larroix s'est montré le digne rival de M. Valgalier, et personne, avant lui, ne nous avait initié avec autant de force et de vérité à tous les secrets de l'enfer.

*** *Marseille.* — Une troupe italienne, sous la direction de M. Grini, doit exploiter prochainement le grand théâtre de Marseille. Voici les titres des opéras qui seront joués : *Gemma di Vergy*, *Torquato Tasso*, *Belisario il furioso*, de Donizetti; *Norma* et *la Somnanbula*, de Bellini; *Elisa et Claudio*, de Mercadente. Il paraît que l'étoile de Rossini commence à pâlir, même à Marseille, puisque ses ouvrages paraissent exclus de ce programme.

*** *Bordeaux.* — Tout chargé des couronnes des Nantais, Dérivis fils est venu jeudi dernier s'offrir aux applaudissements de notre public dans le rôle de Marcel des *Huguenots*. Le succès de l'ouvrage et du chanteur a été complet dans *Robert-le-Diable*. Dérivis s'est montré pour la seconde fois; il a obtenu de nombreux applaudissements. Tous les artistes de l'Opéra, Teysseire, Caroline, mademoiselle Pouilley, ont bien secondé cet artiste.

*** *Clermont.* — L'opéra *le Duc de Guise*, de M. Onslow, sera représenté incessamment sur le théâtre de cette ville. L'auteur a présidé lui-même aux répétitions, ce qui permet d'espérer une exécution satisfaisante. *La Juive*, dont les décors et la mise en scène sont préparés avec un grand soin, sera représentée à la fin de février.

*** *Troyes.* — On nous écrit de cette ville que mademoiselle Jullian, élève de M. Bordoqui et premier prix de chant en 1837, a obtenu un très grand succès dans le concert qu'elle y a donné dès son arrivée de Reims où déjà elle avait mérité les ovations les plus flatteuses à cause de sa belle voix et de l'excellente méthode qu'elle possède.

*** *Arras.* — La Société philharmonique de cette ville a donné le 15 janvier dernier, un grand concert dans lequel la fameuse madame Gordon a chanté. On y a applaudi aussi un jeune ténor, M. Dorelly, qui doit, dit-on, débuter incessamment sur une de nos scènes lyriques.

Le Directeur, MAURICE SCHLESINGER.

IMPRIMERIE DE BOURGOGNE ET MARTINET, RUE JACOB, 30.

6e Année. — 1839. REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS, N° 6.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS,

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, DE BALZAC, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, CASTIL-BLAZE, PHILARÈTE CHASLES, F. DANJOU, EDME SAINT-HUGUÉ, ALEX. DUMAS, ELWART, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), F. HALÉVY (membre de l'Institut), JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, G. LEPIC, LISTZ, MARX, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, AD. PONTECOULANT, RICHARD, L. RELLSTAB (rédacteur de la GAZETTE DE BERLIN), GEORGES SAND, J.-G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), etc

PRIX DE L'ABONNEMENT A LA REVUE et à la GAZETTE MUSICALE.

Paris.	Départ.	Étrang.
3 m. 8	9 »	10 »
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	34 »	38 »

La Gazette Musicale paraît le dimanche et la Revue Musicale le jeudi de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la *Revue et Gazette Musicale de Paris*, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; et chez tous les marchands de musique de France.

Prix d'abonnement à la *Revue et Gazette Musicale*, 30 fr. par année.

PARIS, DIMANCHE 10 FÉVRIER 1839.

IL SERA DONNÉ A LA FIN DE CHAQUE MOIS UNE LIVRAISON des *ARCHIVES CURIEUSES DE LA MUSIQUE.*

ANNONCES : 1 f. la grande lig. de 55 lettres

SOMMAIRE. — Recherches sur la musique et ses instruments chez quelques peuples de l'antiquité, par M. de Pontécoulant. — Théâtre de la Renaissance : *l'Eau Merveilleuse*, de M. Grisar; *le Roi Margot*, de M. Thys. — Lettre d'un Touriste. — — Nouvelles. — Annonces.

RECHERCHES

SUR LA MUSIQUE ET SES INSTRUMENTS CHEZ QUELQUES PEUPLES DE L'ANTIQUITÉ, D'APRÈS LES MONUMENTS.

(*Deuxième article.*)

Nous avons montré dans notre premier article que la musique était cultivée par les prêtres égyptiens. Si pendant le temps que Diodore et Plutarque visitaient ce pays, la musique y était moins en honneur, c'est qu'il était devenu pays esclave, et, de même que le peuple hébreu, ses habitants avaient suspendu leurs harpes aux saules, et avaient cessé leurs chants. Le pays visité par Pythagore, où ce sage réunit la plus grande partie de son travail sur la musique, avait perdu, avec son indépendance, toute noble ambition, tout amour-propre scientifique : le pinceau, le ciseau, le crayon, la règle, la lyre et la flûte furent abandonnés; on n'entendait plus les sons joyeux des instruments.

Mais la musique se réveilla de sa léthargie sous les princes d'origine grecque. PTOLÉMÉE SOTER, PTOLÉMÉE PHILADELPHE, PTOLÉMÉE EVERGÈTE, monarques fastueux et voluptueux, encouragèrent pendant leurs règnes l'étude de cet art, et l'histoire nous apprend, en effet, que le douzième PTOLÉMÉE, père de CLÉOPATRE, *fut surnommé par les Egyptiens* PHOTINGUS, *et par les Grecs* AULÈTE, *parce qu'il s'attacha particulièrement à jouer de la flûte; il en tira vanité à un tel point qu'il n'eut pas honte d'instituer des luttes musicales à sa cour et d'en disputer le prix aux concurrents.* (*Strabon*, liv. XVII, pag. 923). STRABON censure, il est vrai, la passion de ce roi; mais on doit plutôt attribuer le motif d'une pareille critique bien plus à l'éducation toute romaine de l'auteur qu'à une juste indignation contre un monarque qui aurait ainsi dérogé aux usages égyptiens. La musique ne fut pas seulement un aide aux exercices religieux, mais elle servait dans les sociétés particulières aux plaisirs de chacun. Nous ne consulterons pas aujourd'hui les auteurs hébreux, contemporains des Égyptiens; nous verrons plus tard quelles étaient sur la musique les idées de ce peuple si sérieux, si calme; qui nous a laissé tant de témoignages évidents de ses croyances et de ses mœurs; qui vécut si longtemps sur cette terre égyptienne qui fut pour lui une terre d'exil et de captivité.

Nous ne croyons pas devoir passer sous le même silence les écrivains de la Grèce; nous pensons, au contraire, devoir scruter l'opinion de ces sages qui, pour apprécier les mœurs égyptiennes, furent assez audacieux, malgré les dangers qui y menaçaient les étrangers, pour pénétrer dans ce pays et interroger les mystères de ses prêtres ombrageux. Ce n'était pas pour eux un voyage rapide comme celui de certains de nos voyageurs modernes; ils ne se bornèrent pas à de *simples impressions de voyage*, mais ils y vécurent plusieurs années : ils interrogèrent tous les monuments, et finirent par y dérober le secret des sciences déjà si avancées. Platon et Eudoxe, au rapport de Strabon (livre XVII), y passèrent treize années en études et en travaux journaliers. On rencontre à Thèbes, sur une des tombes royales, une inscription gravée par un *Daduchus*, ou porte-flambeau du temple d'Eleusis, qui dit qu'il a visité ce monument plusieurs années après le *divin Platon;* et si nous nous en rapportons à l'autorité de Plutarque et d'autres auteurs nous reconnaîtrons que *Platon* et *Pythagore* apportèrent une attention minutieuse dans tout ce qui concernait la re-

cherche des sciences et des arts. Selon Jamblicus, *Pythagore avait reçu des prêtres Egyptiens toutes les notions qu'il possédait sur les différentes sciences*. (*Jamb.*, *de Vitâ Pyth.*, liv. I, c. XXVIII.) Ce philosophe regardait la musique comme propre à guérir toutes les maladies du corps et celles de l'esprit. (*Jamb.* l. I, c. XXV, XXIX, XXXI).... ὑπελάμβανε δὲ καὶ τὴν Μουσικὴν μεγάλα συμβάλλεσθαι πρὸς ὑγείαν.... Πολυωφελεστάτην κατεστήσατο Πυθαγόρας τὴν διὰ Μουσικῆς τῶν ἀνθρώπων ἠθῶν τε καὶ βίων ἐπανόρθωσιν...... Il soutenait que la musique entretenait la santé, et que pour maîtriser le moral et le physique de l'homme il était utile de l'employer. (*Jamb.* liv. I, c. XXV.) Cependant il ne voulait point que la musique devînt un divertissement humain, il ne voyait en elle qu'un profond travail de l'esprit; aussi ne voulait-il pas admettre qu'on pût juger de la musique par les sens; elle devait être, disait-il, soumise aux lois de l'entendement et réglée par les proportions harmoniques. (*Strabon*, lib. I, pag. 41. *Plutarque*, de Musicâ.)

Selon ce philosophe, l'air était le principe du son, et l'agitation de cet élément occasionnée par un mouvement homogène, dans les parties du corps résonnant, en était la seule cause. *La vibration d'une corde*, disait-il, *ou de tout autre corps sonore étant communiquée à l'air environnant, affectait les nerfs auditifs avec la sensation d'un son;* et *ce son*, ajoutait-il, ÉTAIT AIGU OU GRAVE *selon que les vibrations étaient vives ou lentes.* Quoique différents philosophes, tels qu'Aristoxène, aient été d'une opinion contraire, les recherches modernes ont confirmé les idées de Pythagore, et ont donné comme fait ce qu'il n'avait avancé que comme probabilité. Ici se présente naturellement une question intéressante: cette opinion de Pythagore sur la création du son était-elle une idée propre, une création à lui? appartenait-elle à la Grèce? ou n'était-elle pas plutôt une de ces nombreuses inspirations scientifiques qu'il avait puisées sur cette vieille terre égyptienne? On ne retrouve cette idée émise par Pythagore dans aucun auteur qui lui soit contemporain, et nous avons vu, au contraire, que les Egyptiens connaissaient depuis fort long-temps les instruments à cordes, entre autres la harpe, ce qui prouve que ce peuple savait déjà qu'entre des cordes de même qualité, la plus petite donnait un son plus aigu et la plus grande un son plus grave; nous devons donc en conclure que: c'était chez les Egyptiens que Pythagore avait pris l'idée de la formation des sons, qui de même que le système solaire resta caché, car ce dernier, selon Cicéron, y était connu anciennement, puisqu'en parlant de Théophraste il dit que Satus de Syracuse professait l'opinion que les cieux, le soleil, la lune, les étoiles, et tous les corps lumineux situés au-dessus de nos têtes, étaient fixes; que la terre seule se mouvait, et que par son mouvement il nous semblait voir les autres corps se mouvoir. (*Cicero* Acad. quest. 54, 59.)

Nous ne nous occuperons pas aujourd'hui de la musique sacrée des Egyptiens; nous renverrons cette partie de l'art aux musiques sacerdotales des autres peuples pour former un tout complet et particulier sous le nom de *musique religieuse de l'antiquité.*

On voit par un grand nombre de bas-reliefs antiques que les musiciens étaient accroupis au milieu de l'enceinte à la manière des Musulmans; ils étaient souvent accompagnés par des danseurs, hommes ou femmes, qui par des poses gracieuses ou lascives cherchaient à flatter et émouvoir les passions des convives réunis. Cet usage d'introduire des musiciens dans les réunions privées était également pratiqué chez les Grecs, dès les temps les plus reculés, et c'est ce qui fait dire à Homère:

Μολπή τ'ὀρχηστύς τε, τά γάρ τ'ἀναθήματα δαιτός. (Hom. Od. A. 152.)

Selon Strabon, les Nabathéens, peuple de l'Arabie Pétrée, introduisaient également les musiciens dans leurs sociétés, et cette coutume lui paraît avoir été imitée par tous les peuples de l'antiquité. Aristoxène dit que la musique était admise dans les réunions particulières afin de distraire et de modérer l'intempérance; car de même, dit-il, que le vin exalte le corps et l'esprit, de même la musique, par ses charmes, a le pouvoir de calmer et de rafraîchir les sens.

Hérodote ne nous donne que quelques faibles notions sur la musique égyptienne, et ces notions elles-mêmes sont d'une difficile application à la musique introduite dans les fêtes particulières. Ce qui l'étonna le plus, nous dit-il, au milieu de tant et tant de choses étonnantes qu'il remarquait dans l'Egypte pendant son voyage, ce fut d'entendre, sur les bords du Nil, un chant que les habitants appelaient *Maneros*, et qui était en tout semblable à celui que l'on nommait *Linus* chez les Grecs; ce chant, ajoute-t-il, y est ainsi nommé, du nom du fils du premier monarque égyptien, qui, étant mort prématurément, fut honoré d'un chant funèbre. C'est, ajoute-t-il, le plus ancien de leurs chants. (Herod. II. 79.) Quoique cette assertion soit fort suspecte, nous devons admettre cependant que les Egyptiens possédaient un chant semblable à celui du *Linus* grec, chant qui avait un caractère plaintif et affecté aux circonstances lugubres. Peu nous importe, dans ce moment, s'il était d'origine phénicienne ou égyptienne; Plutarque nous assure, lui, que ce chant *Maneros* était exécuté dans les réunions particulières ainsi que dans les festins; c'était, dit-il, pendant les divertissements d'une réunion intime que les Egyptiens faisaient résonner leurs appartements du *chant Maneros.* (*Plut. de J. S.* 17.) Maintenant, si nous voulons concilier ces deux opinions bien contraires, nous devons en tirer la conséquence naturelle que les Egyptiens avaient deux chants différents du nom de *Maneros*, que les écrivains grecs ont confondus ensemble; que l'un des deux avait un caractère triste, que l'autre avait un caractère joyeux. Peut-être le Maneros funèbre était-il le chant des festins qui avaient lieu à l'occasion des funérailles, et le Maneros joyeux celui des festins ordinaires, que le défaut d'une épithète, négligée souvent dans le style sévère des anciens philosophes, aura manqué de nous faire distinguer. Nous reviendrons plus tard sur ce chant, et nous rechercherons alors si, au lieu d'être la production de quelque instrument, il ne serait pas possible qu'il eût été l'instrument lui-même.

Il est raisonnable de penser qu'aux cérémonies religieuses l'exécution musicale était confiée à des musiciens spéciaux, à un ordre de prêtres, par exemple, organisé spécialement pour cet objet, et censé appartenir exclusivement au service du temple, comme les compagnies de musiciens militaires appartenaient à leur corps particulier.

Quand un individu mourait, il était d'usage que la femme s'échappât de la maison conjugale, qu'elle courût échevelée, la tête et les vêtements couverts de cendre; elle allait par les rues, faisant retentir l'air de ses lamentations, imitant un chant funèbre. (Diod. II, 72, 91.) Elle peignait sa douleur et racontait à tout venant la vie de l'époux qu'elle perdait; le tambourin, quelquefois, accompagnait cette démonstration exigée, et dans une telle occasion le service des domestiques devenait inutile, car pendant soixante-dix jours le corps demeurant entre les mains des embaumeurs, les pleureurs étaient seuls employés dans la maison en deuil, afin qu'il y eût sans cesse durant ce temps des pleurs et des louanges en mémoire du défunt. *Les Egyptiens pleurèrent Jacob soixante-dix jours*, (Exod. liv. 3.) Cet usage on le retrouve chez le peuple juif; il ajoute à l'idée que nous avons du crédit de la musique dans les cérémonies égyptiennes, et nous amène à la certitude qu'il y avait réellement des chants particuliers pendant les *repas des morts.*

Dans les *soirées musicales*, hommes ou femmes jouaient de la guitare, de la lyre, de la flûte simple ou double; cependant la flûte semble avoir été réservée pour les hommes. de même que le tambourin et le darabooka l'étaient pour les femmes.

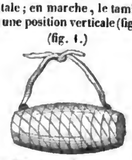
Comme nous l'avons dit, on voit les musiciens ordinalrement suivis par des danseurs, sorte de bouffons, presque tous étrangers qui d'après les caractères des traits de la sculpture, semblent appartenir à la race noire. Ces baladins étaient chargés de divertir les spectateurs par leurs danses nationales, ou bien par celles mêmes des Egyptiens qu'ils devaient bien exécuter; car parmi les peuples de l'antiquité, il était d'usage d'apprendre aux esclaves à danser et à chanter. Nous voyons même les Romains leur apprendre divers états mécaniques, avec d'autant plus de soins, que plus les esclaves profitaient des leçons qui leur étaient données, plus les maîtres les vendaient cher. Il en est encore ainsi dans l'empire de Russie, où un grand nombre de littérateurs et de musiciens sont esclaves; parce que la couronne ou les seigneurs, dans la crainte de voir ces savants s'expatrier, mettent leur rachat à un prix si considérable, que leur fortune, fruit de leurs travaux, ne peut y suffire.

Nous cesserons ici nos recherches sur la musique égyptienne que nous avons cru devoir soumettre à nos lecteurs, pour les mettre à même de pouvoir apprécier les instruments que nous allons décrire : instruments trouvés dans les ruines, trouvés sur les bas-reliefs ou peints sur des pans de murs; nous les diviserons en quatre classes · les instruments *à percussion*, *les crotales en général*, les instruments *à vent*, et les instruments *à cordes*.

Au premier rang des instruments à percussion il faut placer le tambour. Il était du nombre de ceux uniquement destinés à relever les mouvements de la danse et de la pantomime, et pour marquer le rhythme dans les temples ou pour conjurer Stiphon et l'éloigner du lieu des prières; il était presque toujours porté par ceux qui le frappaient; mais comme ceux-ci se trouvaient parmi les acteurs de la danse et de la pantomime, il devait donc être d'une grandeur moyenne et facile à porter; aussi sur tous les bas-reliefs on n'en trouve que de petite dimension. Le tambour chez les Egyptiens n'était pas seulement un instrument militaire, il servait dans les sacrifices et dans les fêtes. (*Ovid.*, *Met. lib.* 5, *vers* 408. — *Eurip. Bach. vers* 147. — *Aristoph. resp. act. V.*) On trouve à Thèbes plusieurs sculptures qui donnent la représentation du tambour, *tympanum*.

Cet instrument ressemblait beaucoup au tam-tam de l'Inde; il avait environ deux pieds et demi de long; il était frappé avec les mains comme le *timpanum* romain. «*Tympana tinta tonnant palmis*, dit Lucrèce. Horace le nomme *sava tympana*. Son coffre était de bois ou de cuivre, convert aux deux extrémités par une feuille de parchemin, tendue avec une corde traversée diagonalement sur l'extérieur du cylindre. Il se portait sur le devant de l'exécuteur, dans une position horizontale; en marche, le tambour se mettait sur les épaules, dans une position verticale (fig. 1). Cet instrument

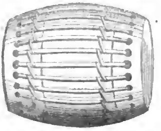
(fig. 1.)



(*Monuments de l'Egypte. Rossellini, pl. XC. n° 126.*)

était employé également à l'armée, c'est ce que nous affirme saint Clément d'Alexandrie. (*Stromat.* II. 164.) Quand la troupe marchait au son du tambour, celui qui le portait était souvent placé au centre ou sur un point élevé; quelquefois il se trouvait près du porte-étendard. Outre ce tambour allongé, les Égyptiens en possédaient un qui n'était différent des nôtres ni en grandeur ni en forme; il était frappé avec deux morceaux de bois. Cependant comme nous ne trouvons pas de représentations qui nous indiquent de quelle manière on s'en servait, nous ne pouvons pas dire s'il se portait horizontalement, comme nos grosses caisses, ou s'il était suspendu verticalement, et s'il était battu d'un seul côté, comme nos tambours modernes. Quelquefois les baguettes étaient droites et divisées en deux parties; la poignée et le corps de la baguette se trouvaient rondes et minces; l'extrémité portait une bosse si arrondie qu'en frappant, elle ne touchait que la plus petite partie possible de la surface; les baguettes avaient environ un pied de long, et si nous en jugeons par la poignée d'une qui est conservée au Museum de Berlin, nous devons croire qu'elles servaient à frapper sur les deux côtés du tambour.

Chaque extrémité de cet instrument était couverte d'un cuir rouge, tendu avec des cordes entrelacées, passant à travers de petite roues, pratiqués sur l'extrême bord et s'étendant en ligne droite sur son coffre en cuivre; pour unir ces cordes et tendre le tambour, de manière qu'il ne rendit qu'un son simple; une corde en boyau prenait à chaque extrémité et passait autour de chaque corde, la serrait à angle droit jusqu'à condition voulue (fig. 2.) Quoiqu'on ne trouve



(fig. 2.)

(*Trouvé en 1823 dans les ruines de Thèbes.*)

ce dernier tambour représenté sur aucune sculpture, il n'en est pas moins certain qu'il ait existé, puisqu'il fut découvert, en 1823, dans une fouille faite par Jeanni d'Athanasi dans les ruines de Thèbes.

Nous retrouvons aussi sur les sculptures égyptiennes la représentation d'un autre petit tambour en usage encore aujourd'hui chez les Égyptiens; on le nomme *darabooka*. Quoiqu'il se rencontre rarement dans les peintures de Thèbes, on doit supposer cependant que l'on s'en servait dans certaines occasions; qu'il était en usage comme aujourd'hui parmi les femmes de la campagne ou les bateliers du Nil. D'après une sculpture de Thèbes, nous trouvons qu'il est le même que celui qui est en usage maintenant.

Cet instrument se compose de feuilles de parchemin tendues et scellées sur un coffre de poterie qui a la forme d'un entonnoir auquel se trouve ajusté un cône tronqué de même matière (fig. 3). Cet instrument est frappé avec les



(fig. 3.)

(*Voyage de Champollion*, *pl.* 60).

mains, et quand le parchemin se détend il suffit de le présenter aux rayons du soleil ou à l'action du feu pour lui donner la tension voulue.

Les Égyptiens avaient aussi ce que nous nommons tymballes; ils servaient à faire les proclamations; et en Abyssinie, ils servent encore de marque distinctive au souverain pouvoir ; ils étaient portés sur des chameaux, des éléphants ou bien sur des mulets, et quoique d'un son excessivement retentissant, il n'était pas désagréable et se faisait entendre à une grande distance.

Le tambourin ou tambour de basque était un instrument fort en usage en Égypte, soit dans les cérémonies religieuses, soit dans les réunions particulières. Il y en avait de trois espèces différentes ; les uns étaient ronds (fig. 4, *a*), les autres carrés (fig. 4, *b*); les troisièmes enfin également carrée (fig. 4, *c*), étaient divisés en deux parties, dont l'une donnait un son grave et l'autre un son aigu.

(fig. 4, *a.*)



(fig. 4, *b.*)



(fig. 4, *c.*)



(*Voyage à Meroée, de Caillaud*).

Hommes et femmes jouaient du tambourin, mais comme chez les Juifs il était plus ordinairement réservé aux femmes (Exod. XV. 20. Jug. II. 34.), souvent on dansait au son du tambourin, comme on le voit sur différentes sculptures égyptiennes, et il paraît même que le tambourin était connu par les Juifs avant leur départ de Syrie, car il se trouve au nombre des instruments mentionnés par *Laban ;* on le nommait *Taph,* qui est le *Tar* des Arabes modernes. Il est difficile, d'après les vieilles sculptures des tombes de Thèbes, de savoir si les tambourins étaient munis de feuilles métalliques vibrantes comme ceux des temps modernes; mais nous voyons par ces représentations qu'ils le tenaient de la même manière et qu'ils le frappaient de la même façon. Nous devons supposer cependant que le tambourin égyptien possédait également ces feuilles métalliques, car nous voyons chez les Grecs dans les peintures d'*Herculanum* un tambourin garni de grelots et de plaques métalliques, et nous savons que les Grecs l'avaient emprunté à l'Égypte.

(*La suite à un prochain Numéro.*)

Vicomte AD. de PONTÉCOULANT.

THÉATRE DE LA RENAISSANCE.

L'Eau merveilleuse, opéra de genre en deux actes, paroles de M. Sauvage, musique de M. Grisar. — *Le Roi Margot*, comédie avec airs nouveaux, paroles de MM. Desvergers et Equet, musique de M. Thys.

L'Eau merveilleuse appartient par les personnages et par la coupe musicale à l'ancien opéra buffa d'Italie; les airs, les duos, les trios et les morceaux d'ensemble sont reliés entre eux à l'aide d'un récitatif accompagné au piano. Pour cette fois, l'Opéra-Comique ne trouvera dans son privilége aucun prétexte à chicaner les succès d'une entreprise rivale. L'opéra de genre, original sinon par la création, au moins par son appropriation à la scène française, imaginé d'abord comme expédient pour échapper à des tracasseries judiciaires, pourrait bien établir avec l'ancien genre, dit jadis national, une concurrence dangereuse. Au moins ici, la fiction musicale une fois acceptée pour le drame, n'est pas à chaque instant détruite par le récit parlé d'une portion du dialogue ; elle est épuisée, poursuivie jusqu'au bout ; il y a unité dans le but et dans les moyens.

Confié à un homme moins intelligent que M. Grisar, le mérite de cet essai pouvait être contesté; de la manière dont le récitatif serait traité dépendait l'avenir du genre ; c'était là la pierre d'achoppement.

Au soin qui préside à cette partie de l'ouvrage, l'on devine aussi l'importance que le musicien, avec raison, y a attachée. Il n'est pas, dans le récitatif, une note, je ne dirai pas négligée, mais qui ne se place naturelle, facile, expressive, spirituelle, bien sentie et assortie sous la parole, et ne lui donne un relief tout particulier. C'est, en un mot, du récitatif de l'ancienne école d'Italie, c'est-à-dire sans le moindre rapport avec le placage actuel des opéras italiens modernes.

Le libretto est, il faut le reconnaître, merveilleusement préparé pour le musicien ; il serait difficile de lui opposer une bouffonnerie à la fois plus gaie, plus folle et de meilleur goût pour les situations; et quant au dialogue, vif, pétillant, semé de traits, il ne franchit jamais les limites du ton de la bonne compagnie.

Voici en quelques lignes l'analyse des deux actes :

Au premier acte, le docteur Tartaglia, possesseur unique de *l'eau merveilleuse*, spécifique qui enfonce et aplatit le philtre de Fontanarose et l'élixir de Dulcamara, a établi sa baraque sur une des places publiques de Naples. Il a pour voisin l'histrion Belloni, qui sous le nom de Scaramouche s'est, par pure philanthropie, jeté aussi dans l'exploitation des inventions hygiéniques, cosmétiques, etc. Belloni n'est pas seulement parfumeur et distillateur célèbre, il est amoureux de la pupille de Tartaglia. Mais le docteur encyclopédique s'est aperçu qu'Argentine ferait bien mieux son affaire; et il n'est nullement disposé à la céder au voisin, *inde iræ.* Belloni, pour enlever sa maîtresse au vieux barbon, imagine alors expédients sur expédients; et d'abord il annonce à son de trompe qu'il est aussi possesseur du secret de la célèbre *eau merveilleuse;* que, neveu de Tartaglia, chassé par lui, il a été forcé, par la nécessité, de tirer parti de ce secret de famille. Tartaglia s'emporte, nie toute espèce de parenté avec un pareil charlatan, et le somme, afin qu'il soit convaincu d'imposture, de faire incontinent connaître au public la composition de l'*eau merveilleuse.* Un peu embarrassé d'abord par cette abrupte sommation, Scaramouche se remet, et indique tout simplement la fontaine voisine, source intarissable du bonheur de l'humanité. Le public indigné, pourchasse le malencontreux calomniateur, et rend toute sa confiance au savant Tartaglia.

Comme le premier expédient a tourné à la confusion de son inventeur, Scaramouche cette fois combine mieux son stratagème. Argentine est dans la confidence et seconde son projet. A cet effet, elle lui témoigne de l'aversion, repousse son amour, le chasse enfin avec grand fracas; car Tartaglia seul a son cœur, il aura sa main. Le docteur, qui n'est pas sourd, a tout entendu ; il rayonne de bonheur. Désespéré au contraire, Scaramouche s'éloigne et va s'administrer six onces de *mort-aux-rats.* Mais avant de rendre le dernier soupir, pour se venger et arracher à Argentine quelques larmes, il veut la faire son héritière de 30,000 écus, toutes ses économies; et pour éviter les chicanes de ses collatéraux et lui bien assurer son héritage, il désirerait, s'il est encore temps, s'unir *in extremis* avec Argentine. Ainsi le don deviendrait douaire et serait à l'abri de toute difficulté. Pourquoi Tartaglia hésiterait-il? dans quelques minutes la veuve-demoiselle va lui revenir plus belle, plus avenante de ces trente mille écus de plus. Le podestat arrive fort à propos pour recevoir le contrat de

Belloni et d'Argentine; Tartaglia signe, tout est bien en règle. Mais, ô bienfait de l'*eau merveilleuse !* pour apaiser ce feu qui dévore les entrailles de l'agonisant et adoucir ses derniers moments, Argentine a mis sur les lèvres de son mari la cruche, réservoir du fameux spécifique, et aussitôt, gaillard et dispos, Scaramouche se lève, se jette aux pieds de son sauveur, de Tartaglia, et lui jure éternelle, simpiternelle reconnaissance.

Tartaglia a perdu Argentine, mais en revanche, quelle cure merveilleuse! quel magnifique certificat à ajouter à sa collection! Tout Naples est prêt à le signer. En avant la trompette !

Nous avons déjà apprécié le récitatif, cette portion de l'ouvrage dont le mérite a été peu loué, quoique la moindre négligence à son égard eût évidemment entraîné l'insuccès de l'opéra, et peut-être même celui du genre à l'essai.

Mais ce n'est pas tout; soignée, riche dans ses accessoires, la partition est également intéressante dans ses parties principales. Les deux airs de charlatan sont écrits avec infiniment d'esprit. Ici Tartaglia fait valoir d'un ton grave et doctoral les merveilles de sa marchandise : là, accorte, déliée, rapide, la phrase des couplets de Scaramouche peint une autre nature de charlatan. On pourrait presque, après avoir entendu les deux morceaux, deviner par les contrastes de style habilement ménagés, que Scaramouche, sorte de Figaro de tréteaux, viendra à bout du tuteur d'Argentine.

Au second acte, le libretto a, sans beaucoup d'effort, entraîné la musique dans son ascension : c'était à qui mieux mieux. Les situations amusantes et les mots heureux valaient encore de tout le charme et de tout l'esprit de la musique. Qui aura le courage d'infirmer nos éloges, après avoir entendu les couplets *Il faut bien se dedommager*, si ingénieux et si gracieux en même temps? et le trio qui les suit où un motif charmant jeté par Argentine est repris et développé par Scaramouche et Tartaglia avec tant d'adresse, de goût et de vérité dans la situation de chaque personnage? Et le joli duo qui suit obtiendra un succès de durée.

L'ouverture n'est pas le digne péristyle de cette élégante partition; elle n'en résume point toutes les qualités, l'entrain, la verve, la gaieté et le bon goût. L'instrumentation est pauvre et mesquine; elle est indigne de l'ouvrage; on voit que cette ouverture a été composée avec précipitation.

Quant à madame Anna Thilon, qui a la voix agréable et agile, elle a été ici plus heureuse encore que dans *Lady Melvil;* elle s'est révélée actrice intelligente, de bonne compagnie, pleine de tact, de finesse et de convenance. Un peu de réserve dans l'emploi des fioritures dont sa facilité la porte à abuser, et la prima donna de la Renaissance réalisera bientôt un délicieux ensemble auquel il serait difficile de rien opposer d'aussi intéressant et d'aussi complet. Nous n'avons aussi qu'à nous féliciter de l'admission nouvelle de M. Heurtaux, acteur exercé, agréable chanteur, doué d'une voix de basse à la fois bien timbrée et légère. Féréol est si amusant, d'une gaieté si franche et si communicative, si alerte, si habile à tirer parti de ses ressources vocales, qu'on oublie qu'il y aurait bien, sous ce dernier rapport, quelque chose à désirer.

En somme, l'inauguration de l'opéra de genre, sous les auspices du succès de *l'Eau merveilleuse*, est une bonne fortune pour l'art, et on peut ajouter pour la direction de la Renaissance, qui réussira toutes les fois qu'elle aura le bon esprit de lier ses intérêts à ceux de l'art.

Mais voici le revers de la médaille. Quelques soirées après *l'Eau merveilleuse* est venue à petit bruit le *Roi Margot*, la plus triste et la plus rampante médiocrité qui se puisse imaginer. Musique, poëme et acteurs à l'avenant. C'était sans doute pour dégager une parole légèrement donnée dans le principe. Si les cartons de réception renferment encore beaucoup d'ouvrages de cette espèce, que M. Anténor Joly soit moins scrupuleux à tenir ses promesses : le public lui saurait mauvais gré d'en être trop fidèle observateur.

HIPPOLYTE PRÉVOST.

Correspondance.

A M. le Directeur de la *Gazette Musicale*.

Pendant que vous donnez aux abonnés de votre journal de si brillantes fêtes musicales, pendant que les plus illustres artistes viennent se grouper autour de vous et rendre ainsi un éclatant hommage aux principes que vous défendez avec tant de zèle, moi je grelotte dans les diligences de la Sologne et du Berry. Je vais de porte en porte, de ville en ville, cherchant ce que je ne trouve guère, c'est-à-dire des artistes dévoués, ardents, désintéressés, instruits, et trouvant ce que je ne cherche pas, des hommes ignorants et cupides, dénaturant la bonne musique et propageant la mauvaise. Je vous avoue que si la mission que vous m'avez confiée est utile et honorable, elle n'est pas, à coup sûr, amusante; mais je ne l'accomplis pas moins avec un soin particulier, et j'espère vous rapporter de mes différentes excursions de bons éléments pour une topographie ou statistique de l'art musical en France.

Ce qui rend ma tâche plus difficile, c'est que je garde partout le plus strict incognito. Car il pourrait arriver qu'un de ces mauvais artistes que je dépiste avec tant d'ardeur fût un homme plein d'urbanité et de complaisance, et qu'en retour de son généreux accueil je fusse obligé de lui donner des éloges non mérités. J'évite attentivement cet embarras, et si on me reproche une dure sévérité, on ne m'accusera pas du moins d'ingratitude.

Je n'ai pas quitté sans regret le charmant orgue de M. Gorin, de Romorantin. Il me semble que je n'ai pas assez dit combien le mécanisme de cet instrument était ingénieusement agencé et combien les sons en étaient doux et agréables.

De Romorantin je me suis rendu à Bourges. En arrivant dans cette dernière ville, on éprouve une impression de tristesse involontaire. Ses rues silencieuses, bordées de murs élevés, ses monuments gothiques, ses maisons isolées entourées d'arbres, tout cela concourt à donner à Bourges l'aspect lugubre d'un vaste cimetière, triste séjour où l'on n'a guère d'autre distraction que les concerts d'amateurs et la visite des médecins que le règne de la fièvre y rend nécessaires.

Voilà Bourges : il y a, je viens de vous le dire, des concerts particuliers; je n'en ai pas entendu et ne puis rien vous en rapporter. Je sais seulement que plusieurs réfugiés polonais ont contribué quelque peu à faire naître le goût de la musique dans cette ville; il ne paraît pas que les résultats aient répondu aux efforts de ces braves étrangers. J'ai compté à Bourges quatre personnes qui, chacune dans leur sphère, rendent à l'art musical de réels services. Je vais vous les nommer : M. Darondeau, qui a professé à Paris avec distinction, est retiré à Bourges où il a fait de bons élèves. M. A. de Panette est un amateur aussi jeune que distingué qui se livre à la composition, et en particulier à l'étude de la musique sacrée, avec un zèle digne de succès.

M. Daniel, organiste de la cathédrale, est un artiste plein de feu et de verve, et uniquement préoccupé du désir d'améliorer et de propager l'étude de la musique dans la ville qu'il habite. Cet homme de mérite a publié deux ou-

vrages élémentaires qui sont le fruit de longues méditations. Je suis malheureusement forcé d'ajouter que le but que M. Daniel s'est proposé dans son travail ne me paraît pas atteint. L'emploi des moyens et des principes de la méthode du méloplaste forme la base de ces deux ouvrages, et il est bien reconnu aujourd'hui que cette méthode est plus nuisible qu'utile. Ce n'est pas ici le lieu d'entamer une discussion qui a déjà été soutenue avec talent par les principaux organes de la critique musicale. Mais il est cependant important de répéter que cette méthode du méloplaste et celles qui s'y rattachent directement, ont retardé en France les progrès de la musique, et ont jeté dans une mauvaise voie beaucoup de professeurs qui n'avaient pas assez de discernement pour en apercevoir les graves inconvénients. J'ai, pour mon compte, apporté une attention scrupuleuse à l'examen des procédés de Galin et de ses disciples, et le résultat de mes recherches sur ce sujet a été de me convaincre que le plus simple exposé des principes de la musique était préférable pour l'enseignement à tous ces traits compliqués, surchargés de règles, de commentaires et de définitions. Pourquoi, bon Dieu! faire de la musique une science hérissée de chiffres, obscurcie par un nuage de néologismes incompréhensibles? pourquoi ériger en théorie prétentieuse les préceptes si simples, si clairs, si bornés, de l'art musical? Ce qui est important dans l'étude de la musique, c'est la pratique, c'est l'application; or dès qu'on a appris aux élèves le nom des notes, leur intonation différente et les premières notions du rhythme et de la mesure, il faut les livrer progressivement et sans discussion à un exercice soutenu et gradué. Si vous avez dix élèves, vous n'avez besoin d'aucun livre et d'aucune méthode, un tableau et un peu de craie doivent vous suffire. Si vous avez cent élèves, il devient nécessaire de les diviser par groupes, de fractionner leurs études, et pour ce cas la méthode de M. Wilhem est disposée avec une remarquable prévoyance et un tact parfait. Dès que vos élèves sont initiés aux premiers principes, mettez entre leurs mains des solfèges faciles, des chœurs simples et harmonieux, habituez-les progressivement aux changements de clefs, et aux autres difficultés dont la pratique seule peut triompher.

Il est bien entendu que je m'adresse ici aux professeurs chargés de l'enseignement général de la musique, considérée comme partie de l'éducation publique; car ce qu'il faut surtout éviter, c'est de peupler le monde d'artistes et de virtuoses. On a reconnu, Dieu merci, l'influence bienfaisante de la musique sur les mœurs, et nos hommes d'État en veulent bien aujourd'hui recommander l'étude; mais ce n'est pas à dire pour cela que les enfants du collège ou des écoles gratuites doivent devenir des hommes consommés dans la science musicale. Ils ont besoin de la musique, ils vous sauront gré plus tard de leur avoir donné une source nouvelle de jouissances pures et inexprimables, mais ils ne vous pardonneraient pas de leur avoir suggéré le mépris de la profession à laquelle ils sont destinés.

Or, ce mépris serait la conséquence inévitable d'une instruction musicale trop étendue, et c'est là le grand écueil du développement de la musique en France. Il se trouvera, par hasard, au milieu de ces enfants que vous instruisez, un Mozart ou un Haydn; cet enfant-là, vous le reconnaîtrez à des signes certains. Dès que vous aurez jeté dans son âme une étincelle, le feu du génie qui y couve s'enflammera. Vous lui donnerez alors des soins particuliers, et vous achèverez isolément de l'élever à la dignité d'artiste pour laquelle il était né.

Ce sont les ouvrages et la méthode de M. Daniel qui m'ont donné lieu de faire ces réflexions; je désire cependant que ces lignes n'aillent pas contrister cet excellent artiste qui n'a pu se tromper que par excès de zèle.

Toutes mes sympathies, toute mon admiration même, sont acquises à Bourges à un homme que je veux proposer pour modèle à tous ceux qui veulent sérieusement concourir à la régénération musicale de notre patrie. Il y a, rue d'Auron, dans une boutique de cordonnier, un honnête artisan qui se nomme Thébaut, et qui est doué d'une instruction musicale peu commune et d'un goût parfait. Cet homme a préféré sa modeste condition à la profession d'artiste qu'il aurait pu exercer d'une manière distinguée. Ses enfants, qui partagent aussi son labeur de tous les jours, partagent aussi son zèle pour la propagation de l'art. M. Thébaut a fondé dans sa ville plusieurs cours; il s'est occupé avec activité de l'amélioration du chant d'église; il a embrassé toutes les parties de la musique populaire, et il a sur l'art, sur l'enseignement, sur la musique sacrée, des idées précises, exactes, pleines de justesse, et qu'il exprime avec autant de simplicité que de conviction. Messieurs les artistes de Bourges, ceux qui exécutent les fantaisies de M. Hertz, ou qui cultivent la musique à la mode, riront de mon opinion sur le mérite de M. Thébaut, et moi, je leur répondrai que le modeste cordonnier de la rue d'Auron a plus fait et fera plus qu'eux pour la prospérité de la musique dans son pays. UN TOURISTE.

Nouvelles.

. Aujourd'hui, dimanche, l'Opéra donnera la 84e représentation de *la Juive*. M. Duprez remplira le rôle d'Eléazar. Demain, lundi gras, la 5e représentation du ballet à la mode de *la Gipsy*, dans laquelle mademoiselle Fanny Elssler dansera la *cracovienne*. La foule n'y manquera pas.

. Voici un détail nouveau sur les moyens employés (dit-on) par mademoiselle Falcon pour recouvrer sa voix. Une invention nouvelle flatte ses espérances. M. Tabarié, physicien de beaucoup de mérite, a imaginé une appareil qu'il nomme une *cloche*: c'est un petit cabinet dont les parois sont en cuivre, avec de fortes glaces non étamées pour que le jour s'y introduise. On y peut tenir cinq ou six personnes. Des rainures sont pratiquées au plancher sur lequel cette *cloche* repose, de manière à ce que les bords y entrent dans une profondeur d'environ un pied. Quand ils y sont, on donne de la solidité aux murs si minces de ce cabinet en les fixant par de fortes chevilles placées en travers des rainures. Alors, à l'aide de la machine pneumatique, on raréfie l'air contenu dans la *cloche*, où, loin de s'épaissir, celui qui reste devient d'une grande légèreté, d'une respiration aussi facile qu'agréable. Mais avant de le juger tel, on éprouve une espèce de petit malaise, comme un faible embarras à la tête et un engourdissement dans les oreilles. Bientôt, une sorte de détente se fait sentir dans cette dernière partie, et ce que nous appellerons *le charme* commence. L'état où l'on se trouve a quelque chose de délicieux, produit par la dilatation d'un air subtil et doux dans les poumons. On reste ainsi pendant deux heures, plus ou moins, et quand on sort de l'appareil, un mieux étonnant se manifeste, jusqu'à ce que l'épreuve plusieurs fois répétée amène une guérison complète. Déjà, à notre connaissance, nombre de personnes ont dû à *la Cloche-Tabarié* une santé que leur avaient refusée mille genres de remèdes. M. Panseron et mademoiselle Falcon elle même en éprouvent en ce moment les admirables bienfaits.

. Demain lundi, au Théâtre-Italien, au bénéfice de mademoiselle Grisi, le deuxième acte de la *Donna del Lago*, et le deuxième et troisième actes d'*Othello*, exécutés par tous nos grands chanteurs.

. Dimanche, 17, mesdames Dorus-gras, Nau, M. Levasseur de l'Académie royale, et M. Dœher, exécuteront des fragments d'un ouvrage dramatique de M. Joseph Meinzer. (Folies avec chœurs pour voix d'hommes).

. Un grand et brillant concert sera donné dimanche prochain,

17 février, au Conservatoire, par les célèbres MM. Baermann père et fils, de Munich. L'effet prodigieux que ces grands artistes ont produit chaque fois qu'ils se sont fait entendre publiquement, serait suffisant pour attirer la foule; mais nous pouvons assurer, en attendant le programme, que nos plus grands artistes se feront entendre dans cette solennité musicale, et que la partie vocale sera digne de la partie instrumentale.

*** Mademoiselle Wick, la célèbre pianiste allemande, vient d'arriver à Paris. Nous espérons annoncer bientôt son premier concert.

*** Dans les derniers concerts, où s'est fait entendre le jeune violoniste Apollinaire de Kontski, ses progrès étonnants ont été remarqués par tous ceux qui s'intéressent à l'art et à l'artiste. Le talent du jeune Apollinaire grandit encore plus vite que sa taille.

*** Dimanche prochain, 17 février, mesdames Lanes et M. Dubois donneront un concert dans les salons de M. Herz, facteur de pianos, rue de la Victoire, 38. On entendra, pour la partie vocale, MM. Boulanger, Hurteau, mesdames Dorus-Gras et Wiedemann, et pour la partie instrumentale plusieurs morceaux pour piano, harpe et basson, exécutés par les bénéficiaires et MM. Seelegman, Jancourt et madame Jules Chèvres.

*** Le ministre de l'intérieur vient de souscrire à un assez grand nombre d'exemplaires *des chants sacrés de l'office divin*, par l'organiste de Saint-Eustache. La quatrième livraison de cette publication paraîtra incessamment et complètera la première partie de ce grand recueil; plusieurs églises de Paris et plusieurs cathédrales de province ont adopté le mode d'exécution du plain-chant établi par l'organiste de Saint-Eustache; et dans la plupart des écoles normales primaires on accoutumera les élèves à chanter l'office en chœur d'après cette méthode, à l'aide de laquelle on obtient partout d'excellents résultats.

*** *Bals de l'Opéra.*— Le carnaval finit à l'Académie royale de Musique, comme il a commencé, par des fêtes splendides qui ne seront bientôt plus qu'un brillant souvenir. Encore quelques uns de ces galops et quelques unes de ces valses que Jullien inspire de sa verve fougueuse, et Paris rentrera dans son repos et dans son silence; encore une nuit de joie et de plaisir à l'Opéra, et tout sera dit. Cette perspective d'une clôture prochaine redouble la vogue des bals de l'Académie royale de Musique; on n'y va plus, on s'y précipite; ce n'est plus un succès, c'est une fureur. La dernière fête de nuit aura lieu mardi; toutes les loges seront retenues d'avance.

Théâtre de la Renaissance.— Aujourd'hui, demain lundi et après-demain mardi-gras, grand bal à ce théâtre. C'est cette année le bal de prédilection et le plus amusant; des mascarades *bouffonnes* dansent d'une manière fort divertissante le fameux *galop des tambours* de Tolbecque, qui doit être publié incessamment.

*** *Bals Dufresne.* — Aujourd'hui et mardi-gras, bal de nuit dans la magnifique salle de la rue Saint-Honoré. Pour éviter l'encombrement, les bureaux ouvriront à 10 heures.

*** *Bals Musard.*— Il n'est plus question maintenant que des bals de la rue Vivienne. Aujourd'hui dimanche, lundi et mardi-gras, la salle de la rue Vivienne ne suffira pas pour contenir la foule immense qui voudra jouir des derniers plaisirs du carnaval.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Marseille.* — Les concerts Thubaneau continuent à fixer l'attention des dilettanti. Sept concerts ont été donnés depuis le commencement de l'hiver, et tous ont été fort suivis. Les artistes les plus consciencieux de notre ville, parmi lesquels il faut citer MM. Rhem, Pascal, Walter, Rayes et Falire, travaillent avec assiduité à l'exécution des chefs-d'œuvre de nos grands maîtres. Le chef d'orchestre, M. Deguhernatis, est un professeur habile qui réunit la pratique à la théorie. Nous voyons avec satisfaction que les chœurs des concerts Thubaneau font des progrès sensibles dus aux soins de leur chef, M. Frotebas. Mademoiselle d'Hennin, la brillante élève du Conservatoire de Paris, a chanté au dernier concert et a obtenu le succès le plus éclatant.

*** M. Bartholomin, maître des ballets de Lyon, est engagé pour l'année prochaine à notre Grand-Théâtre. Le public marseillais, qui affectionne beaucoup ce genre de spectacle, apprendra cette nouvelle avec d'autant plus de plaisir, que cet habile chorégraphe montera plusieurs ballets de sa composition, parmi lesquels on doit déjà citer : *la Lampe merveilleuse*, une *Fête d'Andalousie*, *Isoline*, *la Jeune Tyrolienne*, ouvrages pleins de grâce et de fraîcheur.

*** *Gonesse.* — Une députation d'un des comités historiques, composée de MM. Bottée de Toulmont et Albert Lenoir, assistée de M. Danjou, organiste de Saint-Eustache, est venue examiner l'orgue de l'église de Gonesse. Cet orgue est remarquable par son ancienneté, sa forme, et par les curieuses peintures dont il est orné. Ces peintures, qui remontent, ainsi que l'instrument, au commencement du seizième siècle, représentent la plupart des instruments en usage à cette époque. — L'objet de la visite de MM. les membres du comité historique était d'arrêter, s'il était possible, les mutilations dont ce précieux instrument était menacé. Les excellentes intentions de M. le curé de cette église, l'accueil qu'il a fait aux membres de la députation, permettent d'espérer que ce monument sera conservé, et que les restaurations qui sont devenues indispensables seront confiées à des mains habiles.

*** *Poitiers.* — Nous avons sous les yeux différents programmes des concerts de la Société Philharmonique de Poitiers, ils se distinguent par un excellent choix de musique. Nous savons aussi que l'orchestre est nombreux, que les répétitions sont faites exactement et avec soin, et que les exécutions sont ordinairement satisfaisantes. Poitiers est la seconde ville de la grande association musicale de l'Ouest, et le congrès s'y tiendra (pour la deuxième fois) en 1840.

*** *Grenoble.* — La Société philharmonique, dont les concerts avaient contribué, il y a deux ans, à propager le goût de la musique dans cette ville, va reprendre ses exercices. Nous ne saurions trop louer M. le maire, qui a donné le premier élan à cette réorganisation. Dans une ville où l'École de droit attire tant de jeunes gens, on doit leur procurer les moyens de cultiver agréablement les beaux-arts, et la musique est un de ceux dont ils doivent recueillir les jouissances les plus pures. Honneur aux amateurs de musique assez zélés pour former de semblables sociétés dans des villes où le goût de la musique est encore peu développé; ils ont à surmonter bien des obstacles, à vaincre bien des préjugés, bien des rivalités et des amours-propres à combattre; mais qu'ils se souviennent sans cesse qu'ils travaillent à la régénération de l'art musical dans leur cité. Cette pensée soutiendra leur courage, et les résultats qu'ils sont appelés à obtenir les dédommageront de leurs peines et de leurs efforts.

Nous les engageons surtout à se tenir en garde contre l'envahissement de la petite musique et des quadrilles. Qu'ils ne laissent pas dans l'oubli les anciens chefs-d'œuvre que l'on n'entend plus sur nos théâtres. Qu'ils prennent dans la musique moderne les œuvres les plus remarquables de Beethoven, Weber, Meyerbeer, Rossini, Halevy, Berlioz, Onslow, etc., qu'ils joignent à ces compositions les symphonies et les chœurs de Haydn, Mozart, Gluck, Handel, Méhul, etc., ils agrandiront le cercle de leurs idées musicales, et apprendront à faire aimer et apprécier davantage la musique, en l'envisageant d'un point de vue plus élevé.

*** *Lyon.* — M. Siran (le ténor) est le favori du public; son nom sur l'affiche équivaut à une brillante recette. Que ce succès obtenu puisse ne point empêcher ce chanteur de se corriger de ses défauts, et notamment de ne pas négliger les morceaux d'ensemble où il retient sa voix pour ne pas se fatiguer, et qui alors ne produisent aucun effet; qu'il prenne pour exemple Duprez et Nourrit, qui sont toujours admirables dans les morceaux d'ensemble.

*** *Limoges.* — Mademoiselle Anaïs Bazin a donné ici un concert qui a attiré beaucoup de monde. La bénéficiaire a dû être enchantée autant du public que le public de mademoiselle Bazin, qui a admirablement chanté, et a mérité beaucoup d'applaudissements.

*** *Lille.* — On a représenté avec succès *Anne de Boulen* de Donizetti, traduit en français par Castil-Blaze. Les ouvrages du répertoire tel que *le Concert à la Cour* et *le Pré aux Clercs* sont fort mal exécutés ici; nous recommandons au directeur de recommander à ses pensionnaires plus de soin et plus d'attention; c'est le moyen d'arriver à de plus heureux résultats.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Darmstadt.* — Nous sommes heureux toutes les fois que nous voyons l'étranger accueillir les compositions de nos premiers artistes. On nous écrit de Darmstadt : « Une grande solennité musicale a eu lieu pour fêter la convalescence de la princesse Elisabeth de Prusse, épouse du prince héréditaire Charles. On a représenté pour la première fois *la Juive*. Ce chef-d'œuvre de M. Halevy, dont tous les théâtres de l'Allemagne s'emparent tour à tour

avec le même succès, a été accueilli avec enthousiasme. L'exécution, dirigée par le savant maître de chapelle Mangold, a été parfaite : on a applaudi avec transport M. Watzinger de Vienne (Eléazar), madame Pirscher (Rachel), et MM. Delcher, Brogni. Cette belle partition se monte en ce moment à l'Opéra de Dresde.

*** *Naples.* — L'entrepreneur des théâtres de cette ville, M. Barbaja, est fort embarrassé par la maladie de Baroillet, qui arrête le répertoire. Nourrit continue ses grands succès. On monte pour lui, dans ce moment, *Zampa* et *la Norma*.

*** *Messine.* — *Gabrielle de Vergy*, de Donizetti, a obtenu des succès. Le ténor français, M. de Derancourt, a mérité dans cet ouvrage, comme dans *Roberto d'Evreux*, des applaudissements.

*** *Mantoue.* — Un journal de cette ville annonce que le théâtre y est en *plein succès*, grâce à madame Derancourt (Française), qui, comme prima donna, a été admirable dans la *Béatrice di Tenda*, et dans *Marino Faliero*.

*** *Alger.* — Alger possède en ce moment un théâtre italien; les pièces qui y ont été chantées sont : *Belisario*, *la Norma*, *Torquato Tasso* et *la Lucia di Lamermoor*. Le prix élevé des places n'empêche pas le public de s'y porter avec un empressement assez marqué. La troupe se compose de MM. Zoni, ténor; Gerli, bariton; Lonati, basse, et Monte-Garza, basse-bouffe; de mesdames Adelini et Josephina Leva, soprano, et de deux contralto assez médiocres. On dit du bien des chœurs; les costumes et les décorations sont suffisants.

*** *Londres.* — Cette année encora M. Moschelès, le célèbre compositeur qui, quoique habitant l'Angleterre, n'a point dévié de la bonne route, doit donner quatre matinées de musique de chambre. Le nombre de souscripteurs, écrit-on, est si considérable, que M. Moschelès est obligé de prendre une salle plus vaste que celle de l'année dernière. Nous applaudirons toujours à des succès obtenus par le bon goût et quand on fait des efforts pour répandre la bonne musique. Nous devons parler, à cette occasion, des *soirées de musique de chambre* données par MM. Mori et Lendley. La première a eu lieu, et avait attiré un grand nombre d'amateurs. Les ouvrages de Spohr, Mozart, Beethoven et Nagon ont fait les frais de cet intéressant concert. La société *The melodist's Club* a donné son premier *diner*; elle a invité les membres d'honneur, MM. Moschelès, Mori, Ricardson et Lavenu. A défaut de musique, on assure que le *diner* était parfait, et que le vin de Champagne a été servi en abondance. Voilà pour la fin de notre article une intéressante nouvelle : les concerts philharmoniques nous promettent cette année deux symphonies nouvelles : l'une de Mendelsohn, l'autre de Spohr.

*** *Manchester.* — Dans un pays comme l'Angleterre, où la musique n'est encor qu'à demi éveillée, et où elle a besoin d'un homme de talent et d'énergie pour la relever et la soutenir, il fait plaisir de voir les louanges que l'on distribue à pleines mains à M. Rudersdorf, violoniste distingué, qui a commencé sa réputation en Allemagne. Tous les amateurs de l'art musical lui doivent beaucoup pour les efforts désintéressés que cet artiste fait pour faire aimer en Angleterre la bonne musique.

M. Rudersdorf a commencé cet hiver une série de concerts à *Manchester*, dont le but est d'exécuter les quatuors, quintettes, etc., des meilleurs maîtres allemands, et grâce à ses soins généreux, Manchester peut se vanter de posséder maintenant des concerts qui peuvent se mettre en parallèle avec les concerts de chambre de M. Mori, à Londres.

Les journaux anglais parlent de ces concerts avec un véritable enthousiasme; ils disent que du commencement jusqu'à la fin de ces concerts l'auditoire semblait retenir l'haleine pour ne pas perdre une seule des notes délicieuses de ces œuvres de nos anciens maîtres, rendus avec une vérité et une précision remarquables par les artistes réunis par M. Rudersdorf. On assure que ce professeur continuera ses concerts l'hiver prochain; nous sommes sûrs qu'ils auront le même succès qu'ils ont obtenu cette année.

*** *Norwich.* — C'est après une réunion très orageuse qu'il a été décidé, par une majorité *d'une* voix, qu'un *festival* aura lieu ici cette année. Il parait que les sommes énormes payées aux chanteurs italiens pour les *festivals* en Angleterre sont maintenant, au lieu d'une œuvre de charité, une perte réelle pour les villes où ces fêtes ont lieu chaque année.

*** *Liverpool.* — Les concerts de souscription de M. Ashton sont suivis cette année. Les chanteurs ne sont pas toujours ce qu'il y a de plus distingué, mais le public, à défaut de mieux, s'en contente.

*** *Newcastle.* — On aime beaucoup ici la flûte, ce qui prouve jusqu'à quel point notre éducation musicale est faite. M. Card, qui joue de cet instrument assez bien, a donné un concert qui a attiré près de cinq cents personnes.

MUSIQUE NOUVELLE,

PUBLIÉE PAR C. HEU.

HUBERT (A. P.) Op. 5. Rondo brillant sur un duo de l'*Elissire d'Amore* 4 50
— Op. 6. Fantaisie sur un motif de l'*Elisir*, de Donizetti. 6
— Op. 8. Les brises des Montagnes, trois recueils de valses chaque. 4 50

PUBLIÉE PAR SCHONENBERGER.

BEAUPLAN. La Grande innocente, chansonnette dédiée à Levassor. . . . .
— Isabelle, chansonnette. . . . .
SCHOBERLECHNER ET CAVALINI. Duo pour piano et violon, sur il Giuramento. 7 50
CZERNY. Op. 455. Douze petites pièces doigtées, quatre suites. Récréations pour le piano, chaque. . . . . 6 »
BOCHSA. Op. 326. Les Montagnes suisses, pour la harpe. 5 »
H. HERZ. Bagatelle sur la Bergère du Valais, arrangée à quatre mains. . . . . 6 »
— Rondo sur le Chalet, arrangé à quatre mains. . . . 6 »

PUBLIÉE PAR B. LATTE.

Nous recommandons une nouvelle mélodie chantée avec beaucoup de succès par madame Anna THILLON. ÉLOÏSE, de MM. Ed. Corbière et A. Leconte, se trouve chez Bernard Latte, marchand de musique, 2, boulevard des Italiens.

Le Directeur, MAURICE SCHLESINGER.

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

6e Année. — 1839. **REVUE** N° 7.

ET

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS,

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, DE BALZAC, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, CASTIL-BLAZE, PHILARÈTE CHASLES, F. DANJOU, EDME SAINT-HUGUE, ALEX. DUMAS, ELWART, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), F. HALÉVY (membre de l'Institut), JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, G. LEPIC, LISTZ, MARX, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, AD. PONTECOULANT, RICHARD, L. RELLSTAB (rédacteur de la GAZETTE DE BERLIN), GEORGES SAND, J.-G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), etc

PRIX DE L'ABONNEMENT A LA REVUE et à la GAZETTE MUSICALE.

Paris.	Départ.	Étrang.
3 m. 8	9 »	10 »
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	34 »	38 »

La Gazette Musicale paraît le dimanche et la Revue Musicale le jeudi de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la *Revue et Gazette Musicale de Paris*, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; et chez tous les marchands de musique de France.

Prix d'abonnement à la *Revue et Gazette Musicale*, 30 fr. par année.

PARIS, DIMANCHE 17 FÉVRIER 1839.

IL SERA DONNÉ A LA FIN DE CHAQUE MOIS UNE LIVRAISON des *ARCHIVES CURIEUSES DE LA MUSIQUE.*

ANNONCES : 1 f. la grande lig. de 55 lettres

SOMMAIRE. — Musique des Arabes, par M. Lecomte. — Troisième concert du Conservatoire, par Berlioz. — Mademoiselle d'Hennin à Marseille, concerts de la Société-Thubaneau. — Revue Critique : Chants nouveaux, par M. Niedermeyer, article de M. Blanchard. — Variétés : L'ancien bal de l'Opéra, par F. D. — Nouvelles. — Annonces.

MUSIQUE DES ARABES.

Premier article.

Les Arabes, dont nous devons parler ici, sont uniquement cette portion civilisée de la famille d'Ismaël qui, protégée par les déserts et par le caractère indomptable des tribus dont elle est environnée, a eu le privilége de ne subir aucun mélange. Ces peuplades avaient commercé avec toute l'Asie : pour la première fois, au VIIe siècle, elles paraissent en corps de nation. C'est une source qui bouillonne dans un vaste cratère; tout-à-coup déborde comme une lave brûlante, inonde et ravage la Syrie, la Perse, l'Égypte, le nord de l'Afrique, les approches de la capitale de l'Empire grec, l'Espagne presque entière, rencontre un obstacle invincible au centre des Gaules, puis recule devant la croix, disparaît de l'Europe, et partout se refroidit.

Les Perses sont les premiers à porter leur joug; mais, à leur tour, ils soumettent le vainqueur par l'ascendant des sciences et des arts, et par l'attrait des plaisirs. Les Perses, en effet, depuis la conquête d'Alexandre, avaient joint à la mollesse orientale la culture de la philosophie grecque, et particulièrement de la musique, qu'ils étudiaient, à l'exemple des Grecs eux-mêmes, moins comme un art destiné à leurs jouissances que comme un objet de méditation et de disputes scolastiques.

Le génie arabe recueille, féconde, propage ces trésors intellectuels, et la nation devient, au VIIIe siècle, l'une des plus éclairées du globe, comme elle en était la plus puissante.

Ce fut alors que leurs docteurs imaginèrent des théories musicales, systèmes ingénieux et compliqués, à la formation desquels concoururent à la fois les habitudes orientales, la spéculation grecque et la subtilité arabe. Il faut les étudier dans cette triple source.

En attendant que les *sociétés asiatiques* nous aient fourni de plus amples matériaux, nous nous bornerons, dans le présent article, à l'analyse succincte des principales notions sur la théorie musicale des Arabes, que l'on trouve, soit dans l'*Encyclopédie méthodique*, soit dans le *Résumé philosophique*, écrit en tête de la *Biographie musicale* que publie M. Fétis; notions nécessairement abrégées suivant le plan de l'auteur, et plus propres à irriter la curiosité des amateurs qu'à la satisfaire. Nous y joindrons quelques observations tant pour en faciliter l'intelligence que pour faire ressortir les emprunts faits à l'ancienne Grèce.

Premièrement, l'*Essai sur la musique*, par M. de Laborde, contient sur la musique arabe des renseignements puisés dans un mémoire que l'auteur ne désigne en aucune manière. Il offre des exemples de notation non seulement en langue arabe, mais encore avec les caractères arabes. Ce travail a été copié dans l'*Encyclopédie méthodique*, où ces exemples ont été réduits à un seul, et nos caractères usuels ont été substitués aux caractères arabes. Cet article de l'Encyclopédie a été traduit dans le *Dictionnaire italien de musique* de Lichtenthal (Milan 1826). M. de Dalberg a publié, en 1802, une traduction allemande du mémoire anglais de Willam-Jones sur la musique des Orientaux, lequel a paru en 1792, et il a enrichi cette traduction de plusieurs autres pièces intéressantes et d'observations judicieuses. Il y donne les éléments de la musique des Arabes, et ajoute en note (p. 110), qu'il les a tirés de l'article de Ginguené, dans notre Encyclopédie méthodique, et que ces renseignements (à ce qu'il lui a été assuré par un collaborateur), ont été puisés à une *source estimée, non encore utilisée de la*

bibliothèque nationale de Paris. C'est là sans doute que se trouve le mémoire primitif dont s'est servi M. de Laborde, et que nous verrons apprécié ci-après. Nous le signalons toutefois au zèle infatigable de M. Bottée de Toulmon, qui se dévoue avec tant de succès, soit à la découverte, soit à l'interprétation des richesses ignorées relatives à notre littérature musicale. Notre résumé, que nous désirons rendre le plus clair possible, sera dépouillé de tout appareil d'orientaliste.

Suivant M. Delaborde, l'échelle arabe est composée de sept notes qui correspondent à notre gamme de LA sans dièse ni bémol. La musique s'écrit sur un tableau carré long, vertical, composé de sept bandes horizontales et parallèles, ayant chacune une couleur spéciale, et de plus un numéro d'ordre de bas en haut, depuis un jusqu'à sept. Chacun de ces numéros indique, du grave à l'aigu, la note qui lui correspond dans notre gamme de LA. Ces noms de nombre sont pris dans la langue persane, et cependant, dit l'auteur, les Arabes remplacent aussi ces mots par les sept premières lettres de leur alphabet, à chacune desquelles ils ajoutent deux syllabes qui, par une coïncidence remarquable, rappellent exactement les syllabes que nous employons encore quelquefois pour désigner chacune des notes de la gamme. Exemple: LA, *dénomination actuelle chez nous*, A-MI-LA, *dénomination antérieure*, ALIF-MIM-LAM, *dénomination arabe.*

Pour noter un air sur cette portée colorée, on écrit dans la bande correspondante à la note initiale de l'air ces mots: *Première note;* puis on conduit à la seconde note sur la bande correspondante, dans laquelle on écrit le mot *note*, et ainsi de suite jusqu'à la fin de l'air, d'ailleurs fort borné, où il est écrit: *dernière.*

Ces indications sont liées entre elles par des traits obliques, montants ou descendants de gauche à droite, qui conduisent l'œil d'une note à la suivante (la trace de ces lignes obliques ne se voit plus que dans l'un des exemples de M. de Laborde); et, à chaque point de départ, on écrit en mots arabes et par abréviation, s'il faut monter, descendre ou se reposer, et de plus si le passage se fait avec lenteur ou vitesse.

Il y a quatre modes principaux dont chacun a une expression particulière, et desquels sortent huit autres modes. De la combinaison des précédents résultent d'abord six nouveaux modes, et enfin sept autres qui sont autant de phrases musicales commençant chacune par l'une des sept notes de l'échelle. Le tableau noté est inscrit dans un cercle, et la musique est appelée la *science des cercles*. Telle est en abrégé la description faite par M. de Laborde.

Or, comme dans la transition d'une note à la suivante, et quel que soit l'intervalle, la voix parcourt tous les sons intermédiaires par des nuances extrêmement rapprochées et même plus petites que le demi-ton, suivant le goût général des Orientaux et des Arabes en particulier, sans parler des autres embellissements qu'ils prodiguent à l'excès, il s'ensuit que la notation ci-dessus expliquée n'est qu'une indication des points d'arrêt, un canevas à broder comme il arrive chez nous quand un compositeur écrit une phrase mélodique avec le petit nombre de ses notes principales, laissant le reste à la fantaisie du chanteur.

L'auteur s'étonne de ce singulier rapport entre les noms arabes ALIF-MIM-LAM, etc., et notre A-MI-LA, etc., et laisse au lecteur cette énigme à expliquer. Quant à nous, rien ne nous semble plus naturel, car cette partie du mémoire nous montre un musicien arabe qui, par un travail isolé et nullement national, a copié quelque chose de la gamme des Francs du moyen âge pour l'adapter à la sienne.

En effet, il pouvait bien venir à l'esprit d'un Arabe d'affecter les sept premières lettres de son alphabet aux sept notes de sa gamme, ainsi que l'avaient fait les Romains, simplifiant en cela le travail des Grecs; mais il était impossible qu'il se rencontrât tout juste avec les Occidentaux dans une invention dont l'origine est purement arbitraire.

Ce fut au XIe siècle que Guy-d'Arezzo proposa les syllabes UT, RE, MI, etc., pour rappeler l'intonation usitée sur ces mêmes syllabes dans le chant d'une hymne très connue: dans les siècles suivants, les musiciens lièrent ces syllabes aux lettres romaines qui désignaient les notes, et, de plus, ils imaginèrent un système de *muances* assez compliqué, duquel résultait presque toujours l'emploi simultané de deux syllabes jointes à chacune de ces lettres. Ces *gammes par muances* avaient varié successivement en se simplifiant de plus en plus, et fort lentement, jusqu'à ce qu'enfin on fût arrivé à la *gamme sans muances.* Or celle de ces gammes qui fournissait l'expression A-MI-LA et les autres expressions semblables, telles qu'elles se trouvent chez le musicien arabe, n'était que la troisième ou quatrième de ces transformations (voyez les tableaux dans le traité de dom Leclerc de Jumilhac), ce qui fait remonter l'époque du plagiat au temps des croisades et des établissements des Latins en Orient, lorsque ceux-ci transplantaient en Occident les instruments arabes que nous avons perfectionnés.

Nous pourrions aussi regarder comme suspecte l'origine prétendue arabe du tableau de notation ci-dessus expliqué, et montrer les idées analogues dans les essais de nos musiciens du moyen âge lorsqu'ils étaient en travail pour fonder une écriture musicale: Guido lui-même avait imaginé des lignes coloriées; enfin tous les observateurs s'accordent à dire que les Arabes n'ont aucun souvenir d'une notation quelconque. (Voyez M. Villoteau dans la description de l'Égypte.)

Rien n'empêche cependant d'admettre que le tableau décrit par M. de Laborde n'ait pu sortir de la tête d'un Arabe, il est des inventions, même difficiles, pour lesquelles se sont rencontrées des personnes qui n'avaient eu entre elles aucune communication; et, restant dans notre sujet, nous citerons le *Tableau de notation* qui fait partie essentielle de l'orgue de M. l'abbé Cabias. Ce dernier tableau fort ingénieux, avec les mêmes idées, mais avec plus de simplicité et de précision dans les signes, n'est autre chose que le tableau arabe; il suffit de changer la position des bandes et de les placer verticalement sur le clavier, en correspondance avec les touches elles-mêmes qu'elles désignent: on est alors dispensé d'employer les chiffres pour indiquer les notes et d'ajouter les couleurs pour les distinguer.

LECOMTE.

(*La suite au prochain Numéro.*)

TROISIÈME CONCERT DU CONSERVATOIRE.

Ce n'est pas tout d'aller au concert et d'entendre de la belle musique, il faut encore (pour nous du moins) écrire au public ce qu'on pense là-dessus. Il faut s'évertuer à lui démontrer, à ce public si ennuyé et si ennuyeux, comment tel morceau est beau et comment il a pu produire de l'effet; il faut dire encore pourquoi certains autres morceaux qui sont également beaux n'ont fait éprouver à l'auditoire qu'une sensation faible ou nulle. Il n'y a que les deux cas contraires dont le critique ne doive jamais faire mention, pour mille et une raisons. Si une composition détestable est mal accueillie, il ne doit pas lui appliquer l'épithète flétrissante, l'auteur ou ses ayant-cause ne le lui pardonneraient pas; si un

mauvais ouvrage est au contraire applaudi comme bon, il se gardera de dire que ces applaudissements lui ont semblé inintelligents ou intempestifs, il offenserait alors non seulement l'auteur, mais encore les mille ou douze cents personnes qui composaient le lyrique aréopage. Oh! c'est un beau métier que celui de critique. « Il n'y a pas de sots métiers, dit le proverbe, il n'y a que de sottes gens. » Eh bien, en dépit de la sagesse des nations, je soutiendrai, moi, qu'il y a de fort sots métiers et de fort sottes gens. Tenez, voulez-vous que je dise une bonne fois ce que j'ai dans le cœur?.. Je...... n'ai pas le temps, on attend mon article sur le concert du Conservatoire. La vérité toute nue sortit un jour de son puits, si l'on en croit Florian; en tout cas elle y rentra bien vite, et depuis lors, quand on veut absolument la consulter, il faut se résoudre à descendre dans son *humide et froid abîme*, comme dit la romance de Joseph. Je me suis une fois embarqué pour aller la rejoindre, mais une réflexion que je fis à moitié chemin, pendant que la nacelle descendait, me fit renoncer à ce beau projet et je remontai. A quoi bon? me dis-je, pourquoi? que diable est-ce que cela leur fait à ces gens, de savoir le vrai des choses musicales? Mais au contraire, il est de leur intérêt le plus direct de ne pas le savoir. Si je leur dis: « M. un tel joue des pots-pourris fort saugrenus que je trouve horriblement insipides » quand ce M. un tel répètera dans un autre concert son répertoire favori, le dilettante pur-sang s'abstiendra d'aller l'entendre, et il aura grand tort, car cette musique l'eût fort diverti. Si au contraire, laissant la vérité se morfondre dans son puits, j'écris avec cet aplomb colossal qui fait monter la rougeur au front du plus intrépide: « M. un tel a exécuté un air varié plein de détails charmants, d'intentions fines et spirituelles, de délicieuses mélodies, qu'une exécution admirable a fait valoir encore et que le public a couvert d'applaudissements; c'est un grand virtuose, que dis-je? c'est un grand musicien; » eh bien, si j'écris cela, le bourgeois qui m'aura lu, rencontrant un autre bourgeois qui ne m'aura pas lu, lui dira: « Ah çà, il paraît que ce monsieur un tel est un gaillard, il joue ce soir son fameux air varié, allons l'entendre. — Croyez-vous? dira l'autre. — Comment, si je crois, *c'est un grand virtuose, que dis-je? c'est grand musicien!* » Et voilà nos deux bourgeois qui vont au concert, où ils ne seraient pas allés sans moi, et qui y trouvent beaucoup de plaisir et qui répètent à tous les autres bourgeois de leur connaissance: « Allez donc entendre le fameux air varié de monsieur un tel; *c'est un grand virtuose, que dis-je, c'est un grand musicien!* » Cependant cette fausse bonhomie du critique a bien aussi ses inconvénients; car ceux de ses lecteurs qui n'ont pas le droit de bourgeoisie (et il s'en trouve plus qu'on ne pense peut-être) s'étant laissés prendre une fois à l'amorce de ses louanges, les méprisent ensuite comme elles le méritent, et vont même dans leur rancune jusqu'à traiter l'écrivain de pauvre diable, d'ignorant, de crétin. D'un autre côté, les artistes qui savent, eux, qu'il est tout-à-fait exempt de crétinisme, mais qui le voient écrire de fades éloges sur des choses pour lesquelles ils connaissent parfaitement son aversion, en viennent à ne plus croire quand il loue avec sérieux et conviction, et lui en veulent presqu'autant pour ses louanges sincères, que pour une critique mordante, qu'il n'a pas exprimée, il est vrai, mais qu'ils supposent être dans sa pensée. Enfin, tout n'est pas roses dans notre monde; et je le répète, il y a de bien sots métiers et de bien sottes gens. N'importe! venons-en au concert qui doit faire le sujet de cet article et dont me voilà à mille lieues. On y donnait d'abord la symphonie avec chœur de Beethoven, les solos étaient chantés par MM. A. Dupont, Alizard, mesdames Nau et Wideman. L'exécution m'a paru meilleure encore que celle de l'an dernier, et c'est beaucoup dire. L'impression ressentie par l'assemblée a été moins vive, au contraire, je ne sais pourquoi. Cette symphonie a le malheur de commencer par un morceau tellement grand de forme et d'expression, que tout le reste en souffre plus ou moins; et tout le reste cependant est colossal.

Après cette musique monumentale, nous avons eu un solo de clarinette par M. Joseph Blaës. Il y a beaucoup de trombones dans l'accompagnement de ce morceau, et Beethoven a écrit six symphonies dans lesquelles le plus formidable des instruments à vent ne figure pas. C'est un travers commun à presque tous les virtuoses de mettre en mouvement tout l'orchestre pour faire retentir autant que possible les ritournelles et les tutti de leurs airs variés. Quel que soit leur talent, ils manquent évidemment d'adresse, car (au Conservatoire surtout) cela fait penser aussitôt à la garde impériale commandée par un juge de paix. M. Blaës a très bien joué, et on l'a applaudi malgré le souvenir encore récent de Baerman. Mademoiselle Guelton a chanté ensuite un air italien. Cette jeune personne, dont le nom était encore inconnu et qui se présentait en public pour la première fois, possède une voix étendue de soprano dont les cordes basses ont beaucoup de sonorité; elle chante juste, vocalise bien et ne manque pas de style. Mademoiselle Guelton mérite d'être distinguée, dès aujourd'hui, de la foule des cantatrices qui roucoulent la cavatine.

Le chœur de Beethoven, *Le calme de la mer*, n'avait pas encore été entendu à Paris. L'adagio, en sons tenus, *Le calme*, est d'une grande beauté harmonique; le trait rapide que les violoncelles développent ensuite pour le transmettre aux violons exprime bien le vent qui s'élève et ride d'abord la surface des ondes avant de les bouleverser.

L'ouverture de *Guillaume Tell* terminait la séance; la Société des concerts n'avait jamais songé jusqu'à ce jour à mettre ainsi la musique instrumentale du maestro en présence de celle des chefs de l'école allemande. Il eût été plus généreux que jamais de s'en abstenir aujourd'hui. Après les merveilles lyriques de la symphonie de Beethoven, le pas redoublé de Rossini, avec ses bons coups de grosse caisse sur chaque temps fort, ne pouvait que produire un effet fort singulier. . . . .
. . . . et voilà.

H. Berlioz.

MADEMOISELLE D'HENNIN A MARSEILLE (1).

SOCIÉTÉ-THUBANEAU.

Huitième concert.

Voici la plus brillante soirée de la saison. Depuis la résurrection de ces concerts, je ne pense pas que la salle Thubaneau ait offert un coup d'œil plus éblouissant, et que l'empressement des dilettanti ait été jamais plus complétement justifié. Une cantatrice nouvelle était annoncée, cette cantatrice arrivait précédée des louanges enthousiastes du feuilleton parisien: c'était un devoir pour nos amateurs de lui faire un accueil digne de sa réputation; aussi dès huit heures la foule était immense; une longue file de voitures, allant depuis la rue Thubaneau jusqu'à la Canebière, déposait sous le vestibule la société la plus fashionable: on eût dit une solennité artistique de la capitale. Bientôt le vaste

(1) Extrait du *Sud*.

vaisseau de la salle se trouva trop étroit pour recevoir tous les souscripteurs, car cette fois personne n'avait fait défaut au rendez-vous ; un frémissement d'impatience et de curiosité circulait dans l'auditoire, et les conversations animées régnaient sur tous les points de l'enceinte, lorsque le directeur de l'orchestre, M. Degubernatis, donna le signal du silence en frappant du sceptre son pupitre.

A l'ouverture de *la Muette*, exécutée avec vigueur sinon toujours avec précision, a succédé mademoiselle d'Hennin. Cette jeune cantatrice a eu une idée d'artiste en se présentant devant un public nouveau pour elle sous le patronage de Mozart. N'est-ce point véritablement un acte de noble courage, d'inaugurer un début par un air des *Mystères d'Isis*, lorsque six cents personnes vous écoutent, et que, dans cet auditoire, il se trouve tant de cœurs qui se dilatent de plaisir aux valses de Strauss et soupirent après la fin d'une symphonie de Beethoven. Eh bien, mademoiselle d'Hennin nous a convaincus que le goût des belles compositions est inaltérable parmi les masses. Le plus magnifique succès a couronné l'audace de la cantatrice. Honneur à Mozart! honneur à mademoiselle d'Hennin! — L'air des *Mystères d'Isis* (1), bien que mutilé par le charpentier-traducteur Lachnith, qui n'a pas craint d'ajouter plusieurs mesures de son propre fonds à l'œuvre de Mozart ; cet air, dis-je, a été rendu avec une énergie d'expression dont ne se feront point une idée ceux qui n'ont pas entendu mademoielle d'Hennin. Cette cantatrice possède un instrument de *mezzo soprano*, plein, sonore, vibrant dans les cordes les plus graves. Son chant passionné, dramatique, est toujours correct et pur; mademoiselle d'Hennin affecte un respect religieux pour la pensée du compositeur, elle ne brode pas, elle traduit fidèlement.

Cette méthode est la seule vraie, car elle s'applique à tout avec le même succès. Quel enthousiasme mademoiselle d'Hennin n'a-t-elle point excité dans l'assemblée avec une simple romance, *la Mère du Chasseur!* C'est que mademoiselle d'Hennin met toute son intelligence, toute son âme au service du compositeur qu'elle interprète : c'est que la romance devient un drame en passant par son organe. — Nous avons entendu autour de nous exprimer le vœu que cette romance de Chéret fît encore partie du prochain programme ; nous nous en faisons volontiers l'écho.

Le triomphe de mademoiselle d'Hennin a été aussi complet que légitime; c'est un de ces débuts qui font époque dans les annales musicales d'une ville. La vogue est désormais acquise aux concerts de la Société-Thubaneau.

Madame Hébert a soutenu dignement son rang à côté de la nouvelle cantatrice; telle est la nature de ces deux talents qu'ils se font valoir et brillent par le contraste. Madame Hébert a chanté, avec cette facilité de vocalisation qu'on lui connaît, l'air de *Sémiramide: Dolce pensier*. Une chansonnette pastorale de Clapisson, accompagnée du délicieux haut-bois de M. Rhein, a été aussi fort goûtée. M. Hébert a partagé avec M. Degubernatis et mademoiselle d'Hennin les applaudissements décernés à juste titre au duo des *Mariniers*, de Rossini, non moins qu'à celui d'*Elisa e Claudio*, dont l'exécutian n'a rien laissé à désirer.

J'aurais voulu vous entretenir longuement de la magnifique ouverture de Beethoven, intitulée *Léonore*, qui n'est pas un des épisodes les moins intéressants de cette soirée; mais j'avoue qu'en lisant hier matin dans *le Messager* la savante analyse qu'en a donnée M. L....., l'un de nos amateurs-exécutants les plus distingués, j'ai songé que je courais grand risque de reproduire ses idées, en essayant d'analyser Beethoven après lui, et qu'il valait mieux commettre un emprunt qu'un vol; je suis sûr, d'ailleurs, que vos lecteurs m'en sauront gré. L'ouverture exécutée lundi dernier, est la troisième que Beethoven ait composée pour *Fidelio*; elle est aussi de beaucoup la plus belle. Paris ne la connaît point encore. Laissons parler M. L.....

«...... L'introduction, *adagio*, après huit mesures d'une immense majesté, brise la cadence sur *la bémol*, et la clarinette fait entendre le motif sublime de l'air du ténor. Cette phrase, logiquement parlant, ne commence qu'à la troisième note, et les deux premières semblent n'avoir d'autre destinée que d'asseoir celle-là. Eh bien! ces deux notes si insignifiantes au premier abord, Beethoven les prend, les féconde de son génie créateur; dans le travail de quatuor qui suit, elles deviennent motif principal, motif grave et solennel auquel la nuance pianissimo ajoute une teinte mystérieuse. Ensuite arrive un dialogue de triolets entre les premiers violons et la flûte, auquel les bassons, puis les basses, répondent par ce nouveau motif; puis les basses reprennent les triolets, elles animent l'orchestre qui s'élance peu à peu et éclate par un trait de gammes de tous les violons en quadruples croches, d'un effet foudroyant. Après quoi, les vents font entendre deux phrases de la plus suave mélodie, en tierces dans le haut, pendant que les bassons en tierces aussi, remontent les notes de l'accord de dominante, depuis le grave jusque dans le médium. Les basses tiennent la tonique de cet accord par le dessin de triolets. Enfin les basses seules, par trois notes solennelles, et pianissimo, *sol, la, si*, et en s'arrêtant par un point d'orgue très long sur la sensible, arrivent à la tonique de l'allegro.

» L'allegro se dessine, toujours pianissimo, par un unisson des violoncelles et des premiers violons; le motif se déroule, se développe, s'anime, mais toujours pianissimo; ce n'est qu'après vingt-quatre mesures que le crescendo se fait sentir, et presque aussitôt le motif éclate dans quatre octaves par un unisson de tout le quatuor, fortissimo. Cette explosion si vive, préparée néanmoins par le motif que l'auteur travaille depuis le commencement de l'allegro, est d'un effet prodigieux. La sixième note du ton, *la*, donnée au commencement de la seconde mesure, pendant que les accompagnements tiennent les notes de l'accord *do*, donne au motif beaucoup de sonorité et de fierté; puis cette même note, *la*, prend sa place diatonique dans les notes de l'accord tonique, ce qui est d'une originalité puissante. Toute la première partie est pleine de contrastes piquants, d'oppositions, ensuite on entend un appel de trompettes. C'est de cette manière que l'arrivée de la délivrance des prisonniers est annoncée dans la pièce. Beethoven continue l'emprunt de huit mesures, et sur un rhythme serré de quatuor, se dessine, dans les instruments à vent, la belle phrase qui dépeint le saisissement plein d'émotion que l'arrivée du ministre fait éprouver aux prisonniers.

» Après cette phrase admirable, la trompette recommence son appel; les mêmes dessins qui ont suivi le premier se reproduisent encore, mais cette fois travaillées avec cette haute inspiration qui caractérise Beethoven : puis la modulation s'arrête dans sa marche, semble hésiter, et ouvrant un enharmonique qui éclaire subitement la scène et efface subitement cette masse de bémols, rentre dans les tons relatifs qu'on croyait si éloignés, se balance pendant quelques instants sur la dominante *re* de plus en plus pianissimo, et lorsque la tonalité est parfaitement assise, attaque avec vivacité le ton de *sol;* alors commence un solo dialogué de flûte et de basson des plus curieux; après quoi arrive un de ces crescendo dont Beethoven est l'inventeur, crescendo complet, qui monte par demi-ton et par contre-

(1) Cet air n'appartient pas à la *Flûte enchantée* de Mozart, mais à la *Clémence de Titus*, du même compositeur.

temps à l'octave. Arrivé au dernier degré d'effet, les violons continuent à monter, les basses, au contraire, redescendent diatoniquement en rompant le parallélisme, et le ton principal, attaqué ainsi dans ses extrémités les plus larges, laisse éclater le premier motif et à toute force. Les épisodes de la première partie se reproduisent, après quoi se déroule la plus admirable péroraison qui ait été écrite. Il y a là un chant de hautbois et de flûte qui vous arrache des larmes : vient ensuite un point d'orgue dont il n'y a d'exemple nulle part. Les premiers violons prennent *presto* une gamme non complète de *sol* à *fa*, qui bat successivement au commencement de chaque mesure, chacune des notes de la gamme; les seconds violons, les altos, les violoncelles arrivent à leur tour : les contre-basses aussi se précipitent avec leur lourd galop, et toutes les forces de l'orchestre, ainsi réunies, font une admirable explosion. Dès lors, jusqu'au dernier accord, c'est un triomphe, une pompe sublime, qui ne sont arrêtés un moment que par une phrase piano, qui est immédiatement reprise fortissimo, et en syncopant toutes les notes pour augmenter la vigueur du trait. Le fameux finale de la symphonie en *ut mineur* n'est pas plus entraînant. »

Les concerts Thubaneau ont réellement commencé dans tout leur éclat lundi dernier. Que les soirées qui suivront soient dignes d'un tel début!

REVUE CRITIQUE.

MUSIQUE DE CHANT.

M. Niedermeyer.

On ne saurait dire combien la partition de *Robert-le-Diable* a inspiré, a fait enfanter de chants, de ballades fantastiques, sataniques, romantiques, et souvent peu mélodiques. Il n'est si mince compositeur ou chanteur de romances dans Paris, la banlieue et les départements qui ne soit toujours tout prêt, par le temps qui court, à vous faire entendre sa légende de l'autre monde avec l'harmonie diabolique de rigueur.

Il est assez singulier que les deux musiciens de notre temps qui ont montré le plus d'imagination, et qui, par conséquent, auraient dû s'essayer dans le genre fantastique; que Beethoven et Rossini, enfin ne se soient point lancés dans cet idéal de l'art. Le pur et sévère Mozart a fait chanter le marbre dans son immortel *Don Juan;* le doux et mélancolique Weber a évoqué toutes les voix de l'enfer dans son *Freyschütz*, comme lord Byron dans son *Manfred;* il n'est pas jusqu'à notre élégant et méthodique Hérold qui n'ait été chercher des inspirations musicales au-delà du monde réel dans *Zampa*, qui, certainement, est son plus bel ouvrage; et Beethoven, d'une énergie si profonde, si sauvage, si puissante, aux idées si riches, si audacieuses, si neuves; et Rossini, cette tête si féconde, si ingénieusement capricieuse, ces deux créateurs de l'art instrumental et du drame lyrique moderne, se sont toujours tenus dans les limites de la raison et de la plus rigoureuse logique musicale. Donc, par une de ces contradictions, ou plutôt par une de ces heureuses compensations de notre nature humaine, les hommes qui ont fouillé toutes les mines de la science, exploité toutes les ressources scolastiques, épuisé tout savoir, aspirent à l'inconnu, quand ceux qui sentent incessamment bouillonner dans leur cerveau un besoin ardent de produire de nouvelles créations, ne sont pas fâchés que les règles immuables de l'art, la méthode, qui, après tout, est le résumé de toute saine et haute raison, viennent arrêter, régulariser leur pensée qui s'égarerait dans la divagation, et qu'elles disent aux élancements de leur imagination, comme le Neptune de Virgile aux flots révoltés : *Quos ego?*

M. Niedermeyer est un de ces écrivains élégants et purs en musique dont nous parlions tout à l'heure : il l'a prouvé dans son opéra de *Stradella*, dont il est resté un délicieux trio qui est tout à la fois un charmant morceau de scène et de concert. C'est donc à titre de bon harmoniste et de compositeur qui se distingue plus par le style que par l'imagination, que M. Niedermeyer vient de publier une ballade fantastique intitulée : *la Noce de Léonor*. Les paroles de M. Emile Deschamps prêtaient on ne peut mieux, il faut en convenir, au genre fantastique. C'est tout le personnel de l'enfer se livrant à la joie, à la musique, à la danse, pour célébrer la noce de cette pauvre Léonor qui s'est donnée au diable par excès d'amour, comme vous savez, ou comme vous ne savez pas. Il faut que M. Niedermeyer ait pris sur nature le galop infernal de Musard, que le carnaval qui vient de finir a vu si souvent furieux, échevelé, délirant, hurlant, mirobolant, effrayant. Et d'abord, connaissez-vous rien de plus satanique que le ton de *fa* dièse mineur? Pour moi, lorsqu'après avoir posé sur un *mi* dièse un accord de septième diminuée se résolvant sur son accord parfait mineur; et que, superposant un *si* dièse sur un *ré* naturel bien ronflant, j'obtiens cette sixte augmentée si déchirante qui se repose momentanément sur l'accord de quarte et sixte, devient accord de septième dominante, et se résout enfin sur ce mélancolique et touchant accord de *fa* dièse mineur, j'avoue qu'un froid mortel me parcourt les veines. Qu'est-ce donc, lorsqu'avec toutes les ressources du rhythme d'une valse infernale, un habile harmoniste tel que M. Niedermeyer emploie les cadences, sinon interrompues ou rompues, du moins les plus inattendues; les modulations les plus brusques, mais permises cependant; celle si crue, mais si pittoresque, de tomber sur la tierce majeure inférieure, comme par exemple, de passer *ex abrupto* du ton de *fa* dièse majeur en *ré* majeur, ainsi que le fait l'auteur de *Léonor*, sur la dernière syllabe de ce vers : *Tournons et bondissons!* Ces cris, ces sifflements de l'enfer, ces grincements de dents, ces rires de démons, ces chaînes lourdement traînées, ce bruit rauque des *cymbales et de clairons de fer*, comme le disent les paroles si dramatiques de M. Emile Deschamps, tout cela vous berce, vous frappe, vous étourdit, vous enivre d'un cauchemar qui est comme un souvenir de la bacchanale des *Danaïdes* de Spontini, de l'évocation du *Freyschütz* et de la danse érotique des nonnes de *Robert-le-Diable*.

Dire que le dessinateur élégant et vrai de nos mœurs fashionables, M. Gavarni, a fait une éloquente préface à cette ballade de son crayon de lithographe si populaire et si varié; que cette émeute de démons est digne tout à la fois de Callot et d'Hoffmann, c'est rendre justice à ce jeune artiste si fécond et si distingué.

Je voudrais pouvoir vous parler aussi longuement d'*Une scène des Apennins*, qui est fort dramatique. C'est toute la vie du brigand italien. C'est encore de la musique scénique : on voit que M. Niedermeyer possède on ne peut mieux l'art de peindre avec des sons le mouvement matériel de la vie réelle et les passions qui agitent l'âme.

Ces deux publications sont accompagnées de deux autres moins importantes : c'est le chant naïf et franc intitulé : *Que ne suis-je un comte!* et l'*Étrangère*. Cette dernière étincelle musicale, qui rentre dans la catégorie des romances, est d'une grâce charmante. Cette jolie pensée mélodique semble une perle enlevée de cet écrin de diamants ayant titre : *Le Comte Ory*, l'un des plus beaux fleurons de la couronne de Rossini. Il vous souvient sans doute de ce trio du se-

cond acte tout empreint de volupté : *A la faveur de cette nuit obscure*, etc. La romance de l'*Étrangère* offre la même couleur d'amour et de mystère ; c'est le même dessin par triolets, la basse procédant avec la même élégance et la même régularité. Nous signalons donc ces quatre œuvres de musique vocale au goût épuré des chanteurs de salon ; mais surtout les deux premières qui sont écrites pour voix de basse, et qui, dites par Levasseur, Serda, Alizard ou Géraldi, doivent nécessairement porter une impression de terreur dans toute âme féminine. Cet effet en vaut bien un autre en ce moment, où la romance va où vont toutes choses, *les feuilles de laurier et les feuilles de roses*, vers l'oubli et le néant.

HENRI BLANCHARD.

Variétés.

L'ANCIEN BAL DE L'OPÉRA.

Le luxe et l'art ont rivalisé de nos jours pour donner à ces fêtes joyeuses un éclat inusité jusqu'alors ; tel est du moins le texte des éloges qu'on enregistre dans les journaux après chacun des bals splendides de l'Opéra, auxquels toute la société élégante se rend aujourd'hui. La magnificence que nos aïeux déployaient en pareille circonstance était donc mesquine en comparaison du luxe actuel? Les grands seigneurs de la cour de Louis XIV, les financiers de la régence, auraient donc pris de MM. les ordonnateurs actuels de ces fêtes des leçons de faste et de grandeur? A la bonne heure! il est peu important d'établir un débat sur ce point. Cependant nous avons cru qu'on ne lirait pas sans intérêt le détail de ces fêtes brillantes des siècles précédents, et nous avons fait sur ce sujet quelques recherches dont voici le résultat :

Le bal de l'Opéra ne fut institué qu'en 1716 ; avant cette époque, dans les cours de François Ier, de Charles IX et de Louis XIV, on avait vu des fêtes magnifiques accompagnées de danse et embellies par la musique ; mais le premier bal public donné à l'Opéra eut lieu seulement le 2 janvier 1716.

L'ordonnance qui autorisa cette fête fut rendue par le régent, le 31 décembre 1716, et elle porte que toute personne, de quelque qualité et condition qu'elle soit, ne pourront entrer dans ledit bal sans payer ; il est également défendu d'y paraître non masqué, d'y porter des épées ou autres armes, ni commettre aucune insulte ni indécence. La rétribution est fixée à cinq livres. Le succès de ce premier bal en fit autoriser d'autres, dont le musicien Destouches eut le privilége exclusif. L'autorisation, d'abord restreinte à l'Opéra seulement, fut étendue ensuite à la Comédie-Française, aux Comédiens-Italiens, et à l'Opéra-Comique.

Berger, directeur de l'Opéra en 1746, et ses successeurs, obtinrent plusieurs réglements et ordonnances pour interdire ou restreindre le droit de donner des bals publics, droit qui était alors exploité par une foule de particuliers. Mais les défenses et rigueurs du pouvoir ne purent éteindre un genre d'amusement qu'on avait paru d'abord instituer pour les grands, mais dont le peuple voulut aussi avoir la jouissance.

Voici la description de l'ancienne salle du bal de l'Opéra en 1760.

Pour former la salle du bal, on avait mis le parterre et l'amphithéâtre au niveau de la scène. La salle formait ainsi une galerie de quatre-vingt-dix-huit pieds de long. Tous les lustres et les girandoles se répétaient dans les glaces qui décoraient la salle, dont la longueur par ce moyen paraissait doublée. Les glaces des côtés étaient placées avec art, et enrichies de différentes sortes de marbres, et entourées d'ornements en bronze doré. La salle était divisée en trois parties : la première était occupée par les loges, la seconde comprenait un salon carré, et la troisième un salon octogone.

Les loges étaient ornées de balustrades couvertes de tapis des plus riches étoffes et de brillantes couleurs. Deux pilastres marquaient l'entrée du salon, et on y avait suspendu un rideau à franges d'or. Ces pilastres s'accouplaient dans les angles de même que dix autres pilastres cannelés, peints sur les trois autres faces du salon. Au milieu des grandes arcades, entre les pilastres, il y avait un groupe de quatre figures jouant des instruments. Ces arcades, où paraissaient des glaces, étaient ouvertes par des rideaux de velours cramoisi, bordés d'or, et relevés avec des cordons qui, en tombant, servaient à cacher les joints des glaces en sorte qu'elles paraissaient être d'une seule pièce.

Le salon carré et le salon octogone étaient encore enrichis de vingt colonnes avec leurs arrière-pilastres de marbre bleu jaspé ; dix statues peintes par Vanloo décoraient cette salle ; vingt-deux lustres de cristal descendant des trois plafonds, trente-deux bras portant des bougies, dix girandoles, et dans les coulisses une grande quantité de bougies, éclairaient la salle.

Trente instruments placés à l'extrémité de la salle composaient l'orchestre ; mais avant le bal ces instruments se réunissaient à l'orchestre de l'Opéra pour exécuter un concert, composé de morceaux des meilleurs maîtres de l'époque.

Tel était l'aspect de la salle des bals de l'Opéra, il y a cent ans ; nous n'avons voulu établir aucune comparaison entre le luxe du dix-huitième siècle et celui du dix-neuvième ; nous avons seulement rassemblé quelques détails historiques que nous compléterons incessamment par d'autres renseignements sur la musique et les musiciens qui figuraient dans ces fêtes. F. D.

Nouvelles.

*** M. Duponchel vient de partir et ne reviendra que le 3 mars. Pendant son absence, M. Halevy est chargé de la direction de l'Opéra.

*** Nous avons déjà signalé plus d'une fois l'humeur litigieuse qui s'est emparée depuis quelques années du monde lyrique. Les chanteurs plaident contre les directeurs, les directeurs plaident entre eux pour avoir les chanteurs. C'est le cas de MM. Crosnier et Anténor Joly qui se disputent Marié, le ténor du théâtre de Metz. Voici les faits du procès : après avoir chanté à l'Opéra-Comique, sous le nom de Mécène, dans les rangs modestes des choristes, Marié partit pour la province où son talent ne tarda pas à prendre l'essor en abordant des rôles dans lesquels on avait refusé de le laisser débuter à Paris. Le directeur de la Renaissance l'engagea l'année dernière, mais M. Crosnier s'oppose à son entrée au théâtre rival en se fondant sur une clause du privilége de la Renaissance qui défend d'y admettre des artistes de l'Opéra-Comique avant qu'il se soit écoulé trois ans depuis leur sortie de ce théâtre royal. Toute la question à décider par les tribunaux est donc celle-ci : Le figurant Mécène était-il un *artiste* de l'Opéra-Comique comme le serait aujourd'hui le ténor Marié? En attendant, ce dernier, *la Juive*, attire à Metz les flots empressés d'un public qui se sent à la veille de perdre son chanteur favori.

*** Aujourd'hui dimanche, à deux heures, grand concert au Conservatoire, donné par MM. Baermann. Tout Paris voudra y assister.

*** Mercredi, 20 février, M. Neukirchner, basson d'un talent supérieur, et qui se distingue autant par sa bonne méthode que

par le fini de son exécution, donnera un concert, à deux heures de l'après-midi, dans les salons de M. Henry Herz, facteur de pianos, rue de la Victoire, n° 38. On se procure des billets chez tous les marchands de musique.

*** Jeudi prochain, 21 février, aura lieu le 73e concert de l'Athénée musical, dans la salle du Wauxhall, boulevard Saint-Martin.

*** Jeudi, 21 février, aura lieu le grand concert donnée par M. Géraldi dans la nouvelle salle de concerts de M. Henri Herz, facteur de pianos, rue de la Victoire, 38. Voici le programme : 1° Chœur exécuté par les choristes de l'Académie royale de musique; 2° concerto de violon exécuté par M. Massart; 3° duo des Puritains, chanté par mademoiselle de Rivière et M. Géraldi; 4° le Romantique, capriccio brillant pour la flûte, composé et exécuté par M. Robert Frisch; 5° grand duo de *la Norma*, chanté par mesdemoiselles de Rivière et Janssens; 6° grande scène finale d'Assur dans *la Sémiramide*, avec accompagnement de chœurs, chantée par M. Géraldi; 7° solo de violon sur une mélodie de madame Malibran, exécuté par M. Massart; 8° trio de la création (Grand Dieu, c'est toi que tout implore!), chantée par mademoiselle Janssens, MM. Alexis Dupont et Géraldi; 9° nouvelle fantaisie composée et exécutée par M. H Herz; 10° cavatine de Buondelmonte, chantée par mademoiselle de Rivière; 11° la Tarentella napoletana, chantée par M. Géraldi. — On trouve des billets chez MM. Géraldi, rue de la Madeleine, 41; H. Herz, rue de la Victoire, 38, et chez les principaux marchands de musique.

*** Le théâtre de la Renaissance a obtenu l'autorisation de continuer ses bals jusqu'à la Mi-Carême. Le luxe que l'administration a déployé pendant les fêtes du carnaval, et la foule qui s'y est portée, sont une garantie de la bonne composition des bals masqués qui restent à donner. Tolbecque compose de nouveaux quadrilles pour ces magnifiques soirées.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Montpellier.* — On a entendu dernièrement dans une des églises de cette ville, un *Ave verum* de Carissimi et un *Sancta Maria* de Himmel. Ces deux beaux motets ont produit sur les assistants une vive impression, qui était due en partie à la perfection rare de l'exécution. Quelques dames aussi distinguées par leur rang élevé que par leur remarquable talent, avaient bien voulu concourir à cette intéressante solennité. Sainte Cécile ne saurait refuser sa protection à cette société choisie d'amateurs, qui s'est chargée de propager à Montpellier le goût et l'étude de la bonne musique sacrée. Les offices du Carême présentent à ces amis de la musique une belle occasion pour faire entendre quelques chefs-d'œuvres. Les *improperia* de Palestrina, des fragments de *la mort de Jésus* de Graun, *du Christ aux Oliviers* de Beethoven, du *Stabat* de Clari; voilà des compositions admirables et que nous serions heureux de voir étudier dans une ville et par des amateurs aussi distingués.

Pendant les folies du carnaval, le théâtre de Montpellier a donné *Gustave*, dont le galop a eu beaucoup de succès, le *Domino noir* qui attire toujours la foule, et l'*Italienne à Alger*. Ces dernières pièces étaient heureusement choisies pour la circonstance, et une bonne exécution a permis d'applaudir toute la verve joyeuse et spirituelle de Rossini et de M. Auber.

*** *Marseille.* — C'est le 22 de ce mois que devait être donnée la première représentation de *Guido et Ginevra*, opéra monté avec de grands soins, et sur lequel on compte beaucoup; mais une indisposition assez grave du ténor Rischne force l'administration du théâtre d'ajourner cette solennité au 5 mars. — L'acteur Perlet est attendu ici le 22.

*** *Toulouse.* — On vient de donner avec beaucoup de succès, sur le théâtre du Capitole, la première représentation de *Gustave*, où Raguenot et madame Poulle, dans les deux principaux rôles, ont électrisé leur auditoire. Le même théâtre monte avec activité *l'Anne de Bolen*.

*** *Angers.*—M. Danjou, organiste de Saint Eustache, chargé par le ministre des cultes d'expertiser les travaux de l'orgue de notre cathédrale, s'est fait entendre sur cet instrument dimanche dernier. On a été en général assez satisfait de la manière dont les travaux étaient exécutés sous le rapport de la solidité, mais ils laissent beaucoup à désirer pour la qualité des sons. Cet orgue, qui est d'une grande dimension, a été réparé par M. Claude. M. Danjou a profité de ce voyage pour faire adopter, à Angers, le mode d'exécution du plain-chant qu'il a établi à l'église Saint-Eustache de concert avec M. Dietsch, maître de chapelle de cette église. L'office a été chanté dimanche dernier en faux bourdon, et ces chœurs simples, harmonieux, si bien appropriés à la gravité du culte catholique ont produit un grand effet sur les nombreux auditeurs que cette solennité avait rassemblés.

*** *Lille, 10 février.* — On lit dans *la France septentrionale :* Un jeune compositeur, né au milieu de nous, et que nos éloges ont aidé dans ses premiers essais, va bientôt présenter à notre sanction un nouveau fruit de ses travaux. Il s'agit d'un grand opéra dont le sujet, dit-on, est emprunté aux dernières pages de l'histoire des Maures d'Espagne. Si nous en croyons quelques bruits de coulisse, que nous recueillons avec empressement, la musique en est belle et savante. Nous en jugerons bientôt, car déjà les rôles sont sus; les répétitions vont commencer, et notre excellent chef d'orchestre Bénard, que son habileté a fait nommer l'Habeneck de la province, s'occupe activement de la mise en scène, et surtout de la partie musicale.

*** Une jeune danseuse, mademoiselle Valentine, vient d'obtenir un grand succès ici; elle a surtout enlevé les suffrages dans un pas de châle, brillant précurseur de l'effet qu'elle produira dans la *Zoloé* du *Dieu et la Bayadère*, où elle ne tardera pas à enflammer les amateurs du département du Nord.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Londres.* — On dit ici que mademoiselle Pauline Garcia est engagée par le Kings-Théâtre pour la prochaine saison. Ce fait est non seulement douteux, mais très inexact. Au lieu de lire : *est engagée*, il faudrait dire : *on a désiré engager* mademoiselle Pauline Garcia; mais cette jeune et brillante artiste désire attendre encore et faire ses premiers débuts sur un théâtre de Paris. Drury Lane a représenté un opéra de Barnett, *Farinelli*, qui n'est qu'une triste rapsodie.

*** *Anvers.*—Damoreau s'est vu dans la nécessité de rompre son engagement avec le théâtre de notre ville par suite d'un accident qui lui est arrivé dernièrement en scène dans *le Maçon*. A la première scène il sentit une vive douleur à la jambe; c'était un nerf qui venait de se rompre. Il fit de vains efforts pour continuer le spectacle; il fallut l'emporter, et il veut se rendre à Paris pour y réclamer tous les soins de la science.

*** *Bruxelles.* — *La Figurante*, de M. Clapisson, n'a obtenu ici qu'un médiocre succès sur le Théâtre-Royal. Madame Casimir s'est fait entendre dans cet ouvrage pour la dernière fois avant son départ pour Londres.

*** *Naples.* — On sait que la reprise de *la Norma*, opéra de Bellini, où madame Malibran avait laissé de si glorieux souvenirs, vient d'y obtenir un grand et beau succès. Celui de Ad. Nourrit n'a pas été moins honorable pour lui dans ce rôle, que son talent a su agrandir et en faire un personnage important. Deux scènes exécutés à ravir, et son grand air, ont provoqué d'unanimes applaudissements. Madame Ronzis, la prima donna, a obtenu un brillant succès dans le rôle de *la Norma*. — Barroillet, toujours indisposé, retarde la continuation des représentations de *l'Helena*, de Feltre. — On ne sait encore si Nourrit renouvellera dans trois mois son contrat à Naples, ou s'il ira faire la saison de la primavera à Florence.

*** *Gênes.* Theâtro Carlo-Felice. — Le nouvel opéra de Coccia, *la Solitare delle Asturie*, a réussi complètement. Il paraît que le succès est dû autant à l'intérêt du libretto et au talent du décorateur qu'au mérite de la musique. L'œuvre nouvelle du maestro Accia se distingue plutôt par l'élégance de l'instrumentation que par la nouveauté des mélodies.

*** *Milan.*—La musique et la littérature sont deux sœurs; nous ne pouvons donc rester indifférent à la nouvelle du décret de l'empereur d'Allemagne qui réorganise, à Milan, l'Institut royal fondé par Napoléon et dont il ne restait plus que de faibles traces.

Le Directeur, MAURICE SCHLESINGER.

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

6e Année. — 1839. REVUE ET N° 8.

GAZETTE MUSICALE DE PARIS,

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, DE BALZAC, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, CASTIL-BLAZE, PHILARÈTE CHASLES, F. DANJOU, EDME SAINT-HUGUES, ALEX. DUMAS, ELWART, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), F. HALÉVY (membre de l'Institut), JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, G. LEPIC, LISTZ, MARX, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, AD. PONTECOULANT, RICHARD, L. RELLSTAB (rédacteur de la GAZETTE DE BERLIN), GEORGES SAND, J.-G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT À LA REVUE et à la GAZETTE MUSICALE.

Paris.	Départ.	Étrang.
3 m., 8	9 »	10 »
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	34 »	38 »

La Gazette Musicale paraît le dimanche, et la Revue Musicale le jeudi de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la *Revue et Gazette Musicale de Paris*, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; et chez tous les marchands de musique de France.

Prix d'abonnement à la *Revue et Gazette Musicale*, 30 fr. par année.

IL SERA DONNÉ À LA FIN DE CHAQUE MOIS UNE LIVRAISON des *ARCHIVES CURIEUSES DE LA MUSIQUE.*

ANNONCES : 1 f. la grande lig. de 55 lettres.

PARIS, DIMANCHE 24 FÉVRIER 1839.

SOMMAIRE. Musique des Arabes, second article, par M. Lecomte. — Dictionnaire de Lichtental, traduit par M. Mondo. — *Revue critique :* Études pour le piano; Taubert, Henselt, Chopin, Bertini, par Hellert. — Nouvelles. — Annonces.

MUSIQUE DES ARABES.

(Second article.)

SECONDEMENT, le *résumé philosophique*, par M. Fétis, nous apprend que la musique arabe procède par *tiers de ton ;* que ses principes sont d'une *complication effrayante*, qu'il y a *douze modes*, d'où dérivent *quatre-vingt-quatre gammes,* dont chacune se divise en *treize circulations ;* que tout cela se trouve dans *une même échelle* de LA en LA ; que les notes intermédiaires se présentent tour à tour dans un état d'*altération*, qui résulte de la division de l'échelle par tiers de ton, à l'exception de la quarte supérieure RÉ qui est *juste* et *immobile* comme les deux notes des extrémités. Le professeur ajoute que ce système n'est celui d'aucun peuple de l'antiquité, et qu'il n'y a point de notation. Enfin il donne l'échelle ci-dessus nommée, en indiquant que le SI est juste, que l'UT est haussé de 2/3 de ton, et que les notes MI, FA, SOL sont tantôt justes, tantôt haussées ou baissées de 1/3 ou de 2/3 de ton.

Du dernier renseignement contenu dans l'analyse que nous venons de tracer, nous ferons ressortir d'une manière nécessaire les conséquences ci-après :

1° La quarte au grave LA — RÉ a ses quatre cordes invariables ;

2° Les seules cordes variables sont MI, FA, SOL dans la quinte RÉ — LA ;

3° La corde UT haussée de 2/3 de ton, et à distance de 1/3 de RÉ, est la *sensible* très prononcée de cette dernière, comme la pratiquent en *mélodie* nos joueurs de violon. Nous l'appellerons UT *dièse* ou DO *d* ;

4° Enfin, l'octave est coupée du grave à l'aigu en quarte et quinte par la corde invariable RÉ, et par conséquent divisée *arithmétiquement* comme nos modes plagaux du chant ecclésiastique; d'où il suit que le RÉ est la *tonique*, placée entre sa *quarte juste* au grave et sa *quinte juste* à l'aigu ; ces intervalles d'octave, de quinte et de quarte, rapportés à la tonique, n'étant altérés dans aucun cas.

C'est ce que nous représentons de la manière suivante :

Cordes FIXES.

Quarte inférieure	*Tierce mineure juste, sous la tonique*	*Sensible*	tonique				*Quinte supérieure*
la	si	do *d*	RÉ	*mi*	*fa*	*sol*	la

Cordes variables par ⅓ *de ton.*

Tétracorde *invariable dans ses* quatre *cordes.* — Pentacorde *variable dans ses* trois *intermédiaires.*

C'est donc uniquement par les variations des cordes MI, FA, SOL dans le pentacorde RÉ — LA qu'il s'agit de trouver les douze modes et les quatre-vingt-quatre gammes.

Or, c'est un principe élémentaire, qu'il y a quatre espèces

de quintes suivant la place du demi-ton, et que, dans chacune de ces espèces de quinte, se trouve un tétracorde ou quarte juste, et de plus un ton. En voici l'application au pentacorde ci-dessus :

	Tétracorde.			Ton.	
1° RÉ	*mi* b	*fa*		*sol*	la
2° RÉ	*mi*	*fa*		*sol*	la
3° RÉ	*mi*		*fa* d	*sol*	la

Ton.		Tétracorde.		
4° RÉ	*mi*	*fa* d	*sol* d	la

Si l'on réunit successivement chacun des pentacordes ci-dessus avec le tétracorde invariable, on aura :

1° Le ton RÉ mineur avec le *mi* b, usité accidentellement chez nous pour donner une expression plus pathétique à la mélodie, en faisant ressortir la tonique par ses *deux sensibles*, l'une inférieure, l'autre supérieure :

la si do *d* RÉ *mi* b *fa* *sol* la

2° Notre ton de RÉ mineur dans son emploi le plus ordinaire, quant aux notes accidentelles :

la si do *d* RÉ *mi* *fa* *sol* la

3° Notre ton de RÉ majeur :

la si do *d* RÉ *mi* *fa* d *sol* la

4° Enfin notre octave et ton de LA majeur :

LA si do *d* RÉ *mi* *fa* d *sol* d la

Tels sont, sans doute, les quatre modes primitifs nommés, mais non décrits par M. Laborde, d'où doivent sortir, suivant l'expression arabe, huit *rameaux*, et telle est aussi la base des douze modes mentionnés par M. Fétis. Toutefois les intonations des Arabes seront un peu différentes des nôtres ; car notre quarte tempérée est partagée en cinq parties égales dont deux pour chaque ton, et un pour le demi-ton, et chez eux, la quarte juste est censée divisée en sept parties égales dont trois pour chaque ton, et un pour le demi-ton.

Nous allons suivre les deux rameaux de chacun de ces quatre troncs pour avoir les huit modes secondaires de M. de Laborde, et compléter les douze modes de M. Fétis.

Dans l'antiquité grecque, les théoriciens se sont accordés à présenter un même tétracorde diatonique comme susceptible de trois nuances mélodiques appelées *couleurs*, résultant d'intervalles conservant le même nom, mais plus ou moins rapprochés ou éloignés. Ainsi ferait un joueur de violon qui, par exemple, dans le tétracorde DO, RÉ, MI, FA, et sans faire ni dièse ni bémol, se hasarderait à altérer sensiblement la justesse des sons RÉ et MI, de manière à rendre l'expression ou plus *molle* ou plus *excitante*.

De là résultaient pour les Grecs trois espèces de diatoniques, savoir :

1° Le diatonique semblable au nôtre ou à peu près ;

2° Le diatonique *mou ;*

3° Le diatonique *intense* ou *serré*.

De là, pour notre théoricien arabe, un triple aspect de chacun des quatre modes primitifs, et par conséquent douze modes. C'est l'emploi de ces intervalles étrangers à nos habitudes qui choque l'oreille des Européens lorsqu'ils entendent de la musique orientale. Ces intervalles rendent impossible aussi la pratique des accords et de notre harmonie.

On pourrait croire que le triple aspect du tétracorde arabe correspondait plutôt aux trois genres grecs, le *diatonique*, le *chromatique* et l'*enharmonique*. Mais le chromatique suppose une tierce mineure au-dessus de deux demi-tons au grave, et l'enharmonique suppose une tierce majeure au-dessus de deux quarts de ton au grave, afin que, dans l'un et l'autre cas, la quarte juste soit complétée avec quatre cordes seulement, c'est-à-dire en tétracorde. Or, ces grands intervalles de tierce répugnaient surtout au génie musical des Orientaux, qui multiplient les nuances rapprochées ; d'ailleurs, lors de la fusion des Grecs avec les Perses, le chromatique était peu en usage et l'enharmonique était entièrement abandonné ; aussi n'est-il point question de *genres* chez les Arabes.

Nous n'examinerons pas si, dans les échelles d'octave de ces huit modes secondaires, le tétracorde au grave LA, SI, DO, RÉ prenait la *couleur* de l'autre tétracorde, ce à quoi on ne trouve nulle difficulté, lorsque M. Fétis dit que la corde RÉ était seule invariable entre les deux extrémités fixes de l'octave ; ou bien si ce même tétracorde conservait sa couleur invariable ; comme on pourrait le conclure, lorsque cet écrivain, dans l'exemple donné, fixe les proportions du SI et de l'UT dièse. Cette contradiction n'est qu'apparente, en supposant, comme nous l'avons fait, que ce tétracorde restait invariable dans les quatre modes primitifs, et en admettant qu'il variait dans les modes *colorés*, soit *mous*, soit *intenses*. L'une et l'autre manière d'unir les tétracordes ont eu lieu chez les Grecs ; car ceux d'Alexandrie, au temps de Ptolémée l'astronome, avaient dans une même échelle bigarrée un tétracorde dont la *couleur* ne changeait pas, tandis que l'autre prenait les trois nuances.

Ces douze modes ainsi reconnus, la merveille des quatre-vingt-quatre gammes disparaît aussitôt ; car il ne s'agit que de multiplier chacun de ces modes par les sept espèces d'octaves, suivant l'ancien système grec, conservé dans la musique d'église ; ce qui correspond aux sept modes dont parle M. de Laborde, lesquels sont, dit-il, *autant de phrases musicales, commençant chacune par l'une des sept notes de l'échelle.*

Il ne reste plus qu'un point à éclaircir, savoir ce qu'on doit entendre par les treize *circulations* pratiquées dans chaque gamme. La théorie des Grecs modernes présente un système de *circulations* qui consiste en une série de petits fragments mélodiques avec lesquels on passe successivement d'une gamme dans toutes les autres. De même, probablement, dans la théorie arabe, étant donnés l'un des douze modes et l'une des sept espèces d'octave de ce mode, il s'agirait de consacrer des formules pour passer mélodiquement dans les six autres espèces d'octaves, soit en montant, soit en descendant. C'est ainsi que nous appelons *cercle* ou bien *tour du clavier* une suite de cadences harmoniques, lesquelles, après avoir parcouru tous les tons, nous ramènent au point de départ.

Cet accord des Arabes avec les Grecs modernes pour établir une théorie des *circulations* musicales, n'a rien de surprenant ; car, dans la première moitié du VIII[e] siècle, c'est-à-dire au temps de la plus grande puissance des Arabes, les califes de Damas avaient pour chef de leurs conseils ce même Jean-de-Damas, connu dans l'église sous le nom de saint Jean-Damascène, qui s'est illustré autant par sa science que par ses vertus, et qui, de l'aveu de tous, a concouru à régler la constitution musicale des Grecs du moyen âge, qu'il soit ou non le premier inventeur des signes de leur notation.

Telles sont, suivant nous, les idées fondamentales par le secours desquelles cette théorie arabe, d'une *complication effrayante*, peut devenir sensible. Nous pensons toutefois qu'il a toujours existé une distance immense entre les systèmes de spéculation et la pratique réelle, et que la plupart de ces quatre-vingt-quatre gammes n'étaient point en usage.

Aux jours brillants d'Aaron-al-Raschild, quand la poésie et la musique protégées, cultivées même par les califes, frayaient la route à la plus haute fortune, sans doute la

pratique et la théorie rivalisaient d'efforts ; mais après que la race turque se fut emparée du trône, la lumière s'est éteinte pour les Arabes, et l'art est retombé dans la barbarie.

LECOMTE.

DICTIONNAIRE DE MUSIQUE

PAR LE DOCTEUR P. LICHTENTHAL,

Traduit et augmenté par Dominique Mondo, traducteur des œuvres de Carpani sur Haydn, tome 1er (1).

On a signalé avec raison comme le fléau de notre époque, cette folie aveugle de la spéculation qui a pris racine dans tous les esprits, qui détraque tous les cerveaux, qui, après avoir souillé l'industrie, l'agriculture, la science, s'attache maintenant aux arts et aux nobles productions de l'esprit. C'est un étrange vertige qui nous pousse dans un gouffre; c'est un cauchemar qui nous oppresse, et après lequel on se réveille haletant, épuisé et presque sans vie.

La spéculation marche escortée de deux compagnons inséparables : le charlatanisme et l'ignorance. Robert Macaire et Bertrand, voilà les types malheureusement trop vrais des membres de la société actuelle, et la force des choses a fait que les hommes les plus honorables, les esprits les plus judicieux n'ont pu résister au torrent, et qu'ils se sont laissé entrainer avec la foule.

Ce qu'il y a d'inconcevable, c'est que tous ces efforts actuels des intelligences, tout ce mouvement de capitaux, toutes ces roueries de l'agiotage, toutes ces ressources du savoir-faire, semblent ne profiter à personne. Vous comptez facilement ceux qui se sont enrichis en obéissant à cette manie de notre temps, et vous ne sauriez compter ceux qu'elle a précipités dans l'abîme. La roue de la fortune n'a jamais tourné si vite.

Voici, par exemple, un livre entrepris évidemment dans une pensée de spéculation ; la manière dont il est conçu et exécuté l'indique suffisamment. Eh bien! c'est encore une spéculation malheureuse qui ne profitera pas à ceux qui l'ont entreprise. Nous sommes convaincus que M. Mondo est un de ces hommes honorables dont nous parlions tout à l'heure, qui se laissent involontairement entrainer par le torrent, et cette considération pourrait nous dicter un jugement indulgent, un examen complaisant, s'il n'était de notre devoir de tenir le public en garde contre les mauvaises publications, et de lui signaler les ouvrages qui doivent être exclus de la bibliothèque d'un homme de goût. Si quelquefois la *Gazette musicale* se tait sur le compte de certains auteurs et de certains travaux, c'est qu'alors il n'y a aucun danger pour nos lecteurs à ce que nous gardions le silence; mais, dans cette circonstance, le nom et la réputation de l'ouvrage du docteur Lichtenthal, le fracas avec lequel on a annoncé cette traduction, l'importance qu'on a donnée à ce travail, nous obligeaient à élever la voix et prendre l'initiative d'une opinion motivée sur cette publication.

Un des rédacteurs de la *Gazette*, dont la haute érudition est bien appréciée, s'est chargé de faire connaître les erreurs grossières, les fautes inconcevables dont fourmillent l'ouvrage et la traduction du docteur Lichtenthal. Nous ne nous occuperons donc pas aujourd'hui de l'analyse de cette traduction, nous nous bornerons à prouver ce que nous avancions tout à l'heure, que l'apparition de ce livre était le résultat d'une spéculation, et d'une spéculation malheureuse et maladroite.

D'abord, il n'y a aucune excuse plausible à alléguer pour avoir adopté l'ordre des mots italiens suivi dans l'original, de telle sorte que, pour lire les articles *Clavecin, Clef, Allemagne, Guitare*, il faut savoir que ces mots se traduisent en italien par *cembalo, chiave, Germania, chitarra*. Le traducteur déclare, à la vérité, qu'à la fin du second volume, il placera une table qui contiendra les mots français par ordre alphabétique; mais alors on sera obligé de faire une double et pénible recherche. Pour rendre un semblable travail utile et digne de quelque intérêt, il aurait fallu d'abord traduire patiemment et complétement le dictionnaire de Lichtenthal, puis en disposer les matières suivant l'ordre du vocabulaire français. A cela ne se serait pas bornée la tâche du traducteur, il aurait dû corriger et rectifier les innombrables bévues dont cet ouvrage était rempli, bévues qui seront signalées dans un autre article.

On cite dans la préface de cette nouvelle publication, le jugement de M. Fétis sur le Dictionnaire de M. Lichtental, mais l'opinion du savant rédacteur de la *Revue musicale* a été depuis différente de celle qu'il exprimait alors. Sans doute, l'ouvrage de M. Lichtenthal renferme des parties estimables, le plan est bien dressé, les articles de théorie sont assez exacts; mais en définitive ce travail est très incomplet, et il n'y a pas de page pour ainsi dire qui ne contienne quelque erreur. C'est un de ces livres qu'on consulte, mais qu'on ne lit pas et qu'on traduit encore moins.

Dans tous les cas, quand le Dictionnaire de Lichtenthal a paru, l'érudition et la critique musicale venaient de naître. MM. Choron, Fétis, Castil-Blaze, Perne, Bottée de Toulmon, Berlioz, d'Ortigue, Anders, n'avaient pas encore mis au jour ces grands travaux, ces recherches savantes, ces aperçus ingénieux dont les colonnes de la *Revue* et de la *Gazette musicale* ont été successivement enrichies. Tel qu'il était alors, le travail de M. le docteur Lichtenthal était estimable et pouvait être utile ; aujourd'hui il ne saurait présenter aucun intérêt.

D'ailleurs cette traduction parait faite avec une précipitation impardonnable, et aux nombreuses fautes de l'original on a ajouté de nouvelles et innombrables erreurs. Ce qu'il y avait à faire et ce qu'on n'a point fait, c'était un dictionnaire de musique qui fût au niveau de la science théorique et de l'érudition actuelle, dont le vocabulaire fût complet, disposé avec méthode, dont le texte fût clair, écrit en bon français, revu avec soin, et enrichi d'exemples utiles. Un tel travail demandait la réunion de plusieurs hommes et plusieurs années pour l'exécuter; au lieu de cela, on vient offrir au public une compilation informe et inintelligible. Le public averti laissera passer sans s'en occuper cette spéculation de librairie, indigne de fixer son attention.

REVUE CRITIQUE.

ÉTUDES POUR LE PIANO.

(Suite 1.)

MM. Taubert, Hensell, Chopin, Bertini.

Nous arrivons à un auteur qui jouit en Allemagne d'une très haute réputation, nous voulons parler de M. WILHELM-

(1) Paris, 1839, chez Troupenas et Ce.

(1) Voir le premier article, numéro 1er.

Taubert, de Berlin. Cet artiste est connu avec distinction, aussi bien comme pianiste exécutant, que par ses compositions pour le piano ou pour la voix. Sa vogue comme compositeur de *lieder* n'est balancée que par celle de Lachner et de Mendelsohn. On lui doit également un petit opéra, *la Kermesse*, qui a reçu à Berlin un accueil des plus flatteurs.

M. Taubert vient de publier douze études (1) de concert qui méritent tout l'intérêt et toute l'attention qu'elles avaient excités d'avance. Comme celles de Moschelès, ces études sont pourvues de titres explicatifs; nous nous empressons d'en faire un examen consciencieux.

La première est intitulée: *Eroica*. Elle se compose d'une figure réellement fort imposante qui est traitée avec beaucoup de soin, et qui peu à peu se transforme en une belle cantilène. Cependant l'étude ne tarde pas à reprendre un caractère animé, et la figure qu'on a vue précédemment en croches simples reparait en doubles croches, ce qui produit un excellent effet.

Quelque belle que soit cette étude, elle ne me parait pourtant pas aussi caractéristique, aussi bien en rapport avec son titre que la *canzonetta* du numéro suivant, qui, sous d'autres rapports, mérite également les plus grands éloges. Ce numéro 2 écrit pour la main gauche seulement, est composé avec un art infini. On y trouve une magnifique occasion d'assouplir la main gauche, et de l'exercer à toutes les combinaisons et à toutes les difficultés possibles.

M. Taubert a su tirer de la pédale un excellent parti pour le but qu'il se proposait, si bien que, grâce à la richesse de l'accompagnement dans lequel se trouvent réunis des accords savants et des traits brillants et rapides, on n'a pas un seul moment le temps de s'apercevoir de l'absence de la main droite. Avec tous ces avantages sous le rapport technique, ce morceau a encore le mérite d'être on ne peut mieux réussi sous le rapport de la mélodie, et d'être bien réellement une ravissante *canzonetta* qui ne saurait manquer de se créer de nombreux amis.

Le numéro 3 est désigné par ce mot *Libelle*. Dans toutes les grammaires et grammaires des grammaires je trouve que par libelle, on entend un écrit injurieux, diffamatoire, et le plus souvent calomnieux. Mais ce que M. Taubert a eu en vue ici, c'est une sorte de papillon que l'on nomme en Allemagne *la libelle*. Ce numéro 3 est un morceau vif, animé, léger et entraînant, mais qui demande à être exécuté avec une grande perfection, pour réaliser l'image que l'auteur a voulu peindre.

Le numéro 4, *la Danse des Fantômes*, pourrait aussi bien s'appeler d'un tout autre nom, et je connais de Ferdinand Hiller une danse des fantômes qui m'a paru dans le temps bien autrement caractéristique que celle-ci. Je n'ai pourtant aucune objection contre cette étude, qui, à part son titre, me plait infiniment.

Vulcain, tel est le nom de l'étude numéro 5. L'auteur doit avoir eu en vue le fameux forgeron de la fable (décidément je m'aperçois que de nos jours un musicien doit étudier la mythologie), c'est du moins ainsi que je m'explique le martelé indiqué à la basse. Ce morceau renferme de fort jolis passages, et s'il ne me satisfait pas entièrement, la faute en est plutôt au titre qu'à l'étude en elle-même,

Il est impossible de méconnaitre pour une *pastorale* le numéro 6, qui porte en effet ce nom, mais qui ne contient rien de bien saillant ni de bien nouveau, à l'exception d'un accompagnement à la basse assez difficile d'exécution; du reste, c'est toujours la même bergère suisse d'autrefois, l'antique et innocent chalumeau des montagnes, le tintement obligé des clochettes suspendues au cou des brebis, etc., etc.

Nous nous empressons de passer au magnifique *Alla turca* qui forme le numéro 7. A travers les notes de cette étude brille clairement un croissant ottoman, et l'on distingue des Turcs chancelant sur leurs jambes, pour s'être abandonnés avec trop de complaisance au charme de goûter du fruit défendu. Indubitablement cette étude doit être le morceau favori du puissant pacha, et j'espère bien, à mon prochain voyage d'artiste vers Constantinople, m'insinuer dans les bonnes grâces du grand seigneur en lui jouant ce morceau de mon mieux. Les sauts par octaves et les accords brisés de dixième, à la basse, produisent un effet tout barbaresque.

Vient maintenant un nocturne. Nous avons, par le temps qui court, plus de nocturnes que de nuits dans l'année. Celui dont il s'agit ici renferme pour la main gauche un exercice fort utile, et pour la main droite, une mélodie qui sous certaines conditions plaira beaucoup dans un salon.

Le numéro 9 est un morceau plein de feu et d'énergie qui se distingue par un thème fort animé et par une basse en triolets doubles croches du plus grand effet. Cette étude porte le nom quelque peu prétentieux d'*Hector*.

Le numéro 10 a pour titre *Ondine*, c'est le nom d'une ballade. Je ne trouve rien dans cette étude qui soit analogue au nom qu'elle porte; c'est un morceau bien travaillé et qui se distingue par un dessin des plus heureux.

Le numéro 11, *Sous les cyprès*, est une composition pleine de charme, de grâce et de tendresse. La partie intermédiaire du majeur est surtout ravissante et d'une douceur ineffable; à la première audition, la fin paraîtra peut-être quelque peu abrupte et inattendue, mais si l'on suit avec attention la marche que l'auteur s'est tracée, on est forcé de convenir que cette marche était la meilleure à suivre. Sans doute (et M. Taubert doit l'avoir parfaitement compris), l'auteur aurait pu donner à cette fin plus de clarté; mais en agissant ainsi, il enlevait aussitôt à son étude toute l'originalité qui la distingue.

La dernière étude, intitulée *Vittoria*, est certainement appelée à devenir très populaire. Elle est d'un caractère vigoureusement prononcé et d'un effet immense si on l'exécute avec toute la vigueur, la hardiesse et l'énergie qu'elle comporte.

En somme, le recueil que nous venons d'analyser ne pourra qu'ajouter encore à la haute réputation de l'auteur. Plusieurs des études qui le composent sont de véritables études de concert; l'on ne saurait faire un meilleur choix pour un début; et, si je ne me trompe, M. Taubert lui-même a prouvé la vérité de ce que j'avance dans une des villes les plus musicales de l'Allemagne, à Leipzig, où il les a jouées avec le plus éclatant succès devant un nombreux auditoire qui a su dignement applaudir en lui et l'exécutant et le compositeur.

Nous allons parler d'un pianiste compositeur qui, en très peu de temps, s'est acquis une réputation colossale. Bien qu'Adolphe Henselt n'ait encore livré à la publication qu'un bien petit nombre de productions, ses œuvres sont telles que cet artiste peut soutenir désormais le parallèle avec les plus habiles des compositeurs modernes qui écrivent pour le piano. Adolphe Henselt est aussi un de ces rares compositeurs dont les coups d'essai ont le privilége d'exciter tout d'abord la plus vive sensation. Maintenant, bien que les œuvres de cet artiste présentent réellement un grand intérêt, je dois pourtant convenir, sans vouloir nullement les déprécier, qu'en cette occasion comme en beaucoup d'autres, il y a eu exagération, puisqu'on a prétendu poser Henselt en *homme de génie*, tandis que, suivant mon humble opinion, Henselt ne peut être considéré que comme

(1) Paris, chez Henri Lemoine.

24. Febr. 1839

un compositeur possédant un talent des plus remarquables. Les motifs d'une telle exagération se trouvent avant tout dans l'extraordinaire perfection du jeu de Henselt. On se laisse aisément éblouir par le prestige d'une exécution merveilleuse, et rien n'est plus naturel alors que de confondre l'effet produit par le talent du virtuose avec le mérite intrinsèque de la composition qui nous a charmés. Je n'ai jamais entendu Henselt, et son œuvre qui, à bon droit, a produit un grand effet, est là devant moi telle que son esprit l'a créée ; je puis donc l'analyser dépouillée des ornements trop souvent trompeurs de l'exécution. Mon jugement n'est pas troublé ici par l'admiration que doit nécessairement produire un virtuose qui semble se jouer des difficultés mécaniques les plus monstrueuses : je ne suis pas aveuglé par cette espèce de joie fiévreuse qu'on éprouve invinciblement lorsqu'on entend un artiste réunissant les dons les plus divers, la vigueur et la tendresse, l'énergie et la suavité ; toutes qualités qu'Henselt possède au plus suprême degré, s'il faut s'en rapporter au jugement unanime de tous ceux qui l'ont entendu. Et qu'on ne se méprenne pas sur mon intention ou sur le sens de mes paroles ; je répète ici que les productions de Henselt ne m'apparaissent pas comme portant l'empreinte d'un génie puissamment créateur et original, mais bien comme l'expression d'un talent des plus beaux et des plus suaves, d'un talent aimable, gracieux et souvent entraînant. Je ne fais au surplus qu'exprimer ici mon opinion, et je serai charmé si les amis de M. Henselt, hommes fort spirituels, mais quelque peu excentriques, réussissent à me prouver le contraire de ce que j'avance. Les études caractéristiques (1) que j'ai sous les yeux (Op. 2. — On ne rencontre pas souvent d'œuvre 2 de cette force !) m'ont procuré le plus vif plaisir, parce qu'en vérité rien n'est plus doux et plus consolant, rien ne peut nous causer une jouissance plus bienfaisante que l'inspiration d'une âme tout à la fois aussi simple et aussi profonde. C'est bien là ce qui caractérise surtout le talent de Henselt. Il a en lui le son du *lied ;* la nature l'a organisé pour exprimer ce qu'il éprouve avec une telle facilité, avec un tel abandon, qu'on se sent invinciblement porté à l'aimer et à l'aimer beaucoup. Il s'est approprié çà et là maintes choses qui, à vrai dire, ne lui appartiennent pas précisément ; mais ces idées qu'il a adoptées, il les exprime à son tour avec tant de grâce et de naïveté que l'on est forcé de penser à lui personnellement. Parmi les compositeurs modernes j'en connais plusieurs qui possèdent à un bien plus haut degré la faculté de l'invention, et qui, malgré cela, se font écouter sans aucun plaisir. Ces compositeurs n'en sont pas moins beaucoup plus remarquables que Henselt sous le rapport de la composition, qui, à tout prendre, consiste dans l'invention ; mais ces compositeurs sont obscurs pour les autres et souvent pour eux-mêmes. Henselt, au contraire, est toujours sûr de ce qu'il veut, et s'il suit des routes plus battues, ces routes sont si belles, si bien tracées, elles sont tellement parsemées de fleurs et de plantes odoriférantes, qu'on les préfère sans hésiter à des déserts plus intéressants, plus pittoresques peut-être, mais à coup sûr plus pénibles à parcourir. Qu'elles sont belles les quatre premières études de ce recueil ! comme elles sont pleines de charme et d'harmonie ! On dirait que l'artiste a surpris le secret de notre cœur ; chaque note fait vibrer en nous une corde secrète qui éveille dans notre âme des sentiments d'amitié et de sympathie. Mais cela même prouve bien qu'à proprement parler il n'y a dans cette musique rien de vraiment nouveau, rien qui n'ait jamais affecté notre oreille. S'il en était ainsi, on ne s'abandonnerait pas avec tant de confiance à une si douce rêverie, on ne se mêlerait pas si familièrement à cette délicieuse conversation. Tout ce qui est là nous le connaissons déjà, mais peut-être ne l'avions-nous jamais entendu exprimer d'une si poétique manière. Nous n'en demandons pas davantage, et nous ne nous montrerons pas plus exigeant que notre poëte Herne, qui, en parlant d'une rose, ne peut pas se résoudre à la trouver moins belle, quoique le parfum de cette fleur ait déjà charmé un autre que lui.

Mais la cinquième étude est ma favorite. J'aime de préférence les rêves inquiets de l'artiste, les plaintes poétiques qui expriment la souffrance du génie. Dans ce morceau, comme dans les quatre précédents, la pensée principale me rappelle un des auteurs que Henselt paraît avoir pris en affection particulière. Mais cette étude en *ut* dièse mineur est pour moi pleine d'intérêt, et je ne saurais me lasser de la jouer ; et pourtant les quatre premières sont plus brillantes, plus animées, plus touchantes !

La sixième étude est pleine d'un charme indicible ; et, si je ne me trompe, l'auteur a choisi pour épigraphe ce vers si connu :

« Si j'étais petit oiseau. »

Le numéro 7, au contraire, repose par trop sur un motif étranger à l'auteur ; et, de tout le recueil, c'est le morceau qui me satisfait le moins.

Les éloges que nous avons donnés au talent de M. Henselt trouveront encore leur justification dans les cinq études qui suivent. Partout de la mélodie, du sentiment, de la noblesse, un goût exquis et une connaissance approfondie de toutes les ressources de l'art ! De telles qualités sont-elles ou non préférables à une invention plus hardie, à une originalité plus saillante, mais plus obscure, à une tendance inquiète vers des régions plus élevées dans le domaine de l'imagination ? Ce sont là des questions que je n'essaierai même pas de résoudre, et pour lesquelles je m'en remets à la lente action du temps.

DOUZE ÉTUDES NOUVELLES DE CHOPIN (1). — Voilà une bonne nouvelle, une véritable fête, un événement ! En Allemagne, comme ailleurs, on ne manque pas, lorsqu'on se rencontre, de se poser cette question : Qu'y a-t-il de nouveau ? Mais en Allemagne on rattache presque tout à la musique, et là une telle question signifie seulement : Chopin a-t-il publié quelque chose de nouveau ? Sur une réponse aussi satisfaisante que celle-ci : Oh oui ! il vient de paraître douze études nouvelles, chacun, la joie au cœur, se rend à son logis, bien entendu après avoir été chez le marchand de musique faire emplette de l'œuvre de Chopin ; et après avoir mis son trésor en lieu de sûreté, chacun retourne à ses affaires les plus indispensables, la tête toute troublée par l'inestimable trésor dont il vient de faire l'acquisition. L'un s'en va écrire d'ennuyeux actes de procédure, l'autre se condamne à des visites de remerciement pour des invitations qui ont failli le faire périr d'ennui (c'est là un de ces devoirs qu'il n'est pas permis de négliger en Allemagne sous peine des plus funestes conséquences) ; celui-ci court voir des malades qui ne sauraient mourir sans son secours hippocratique ; celui-là enfin, et c'est de tous le plus malheureux, se rend à ses leçons de musique pendant lesquelles, hélas ! il tâche de se faire aussi sourd que possible. Enfin le soir vient, et le malheureux, épuisé par les travaux de la journée, se retrouve dans sa chambre où il se console à la vue de son piano qui lui tend amicale-

(1) Paris, chez Henri Lemoine.

(1) Paris, chez Maurice Schlesinger.

ment les bras. Là, il a tout ce qu'il lui faut : une théière fumante, deux chaises, une robe de chambre, de bonnes pantoufles bien chaudes, une bougie avec une lampe, et sur le pupitre de musique, parmi les nouveautés :

Douze études nouvelles de Chopin !

Que faut-il de plus pour passer une ou plusieurs soirées dans un bonheur aussi parfait que possible? Pour moi, dans ce recueil de poésies (c'est le seul nom qui convienne aux œuvres de Chopin), je cherche quelque morceau favori que je puisse de préférence fixer dans ma mémoire. Qui pourrait tout retenir? C'est ainsi que, sur mon calendrier musical, j'ai fait une marque toute particulière aux numéros 4, 5 et 7 des présentes poésies. Parmi ces douze études bien-aimées (chacune d'elles a son charme qui lui est propre), ces trois numéros sont ceux que je préfère par-dessus tous les autres.

Le premier de ces morceaux favoris (nº 4, *la* mineur) se fait remarquer, à la première mesure, par une analogie remarquable avec le début du *Kyrie* de Mozart, dans l'immortel *Requiem* de ce grand maître. Cette analogie devient surtout frappante à l'entrée de la mélodie, à la neuvième mesure de l'étude. Un artiste tel que Chopin ne copie jamais, et cette ressemblance (qui du reste ne dure pas plus de deux mesures) ne peut être que l'effet d'une parenté mystérieuse entre les âmes de ces deux grands compositeurs. Et, en effet, un seul et même germe, une seule et même organisation artistique ne peuvent-ils pas se trouver partagés entre deux esprits différents, de manière à produire dans chacun d'eux un résultat identique ou du moins analogue? Il y a dans le ciel comme sur la terre tant de choses que notre philosophie ne peut même pas soupçonner. Qu'on ne croie pas que je me trouve ici entraîné à soutenir un paradoxe, pour justifier cette trop courte rencontre de Chopin et Mozart. C'est un phénomène qui se rencontre assez fréquemment dans la littérature musicale, que cette affinité merveilleuse entre les idées de différents artistes. C'est ainsi que tout récemment on a trouvé, chez un auteur ancien, le thème principal et tout le plan de l'ouverture de *la Flûte enchantée* de Mozart. Qu'un homme doué d'un génie aussi exubérant, aussi puissamment créateur que l'était celui de Mozart, ne puisse avoir copié un autre homme, c'est, à coup sûr, ce qui n'a pas besoin d'être soutenu sérieusement. Mozart n'a pris à Haendel que peu de choses, et les emprunts qu'il a faits, il les a faits sciemment, puisque lui-même a pris soin de les indiquer.

Vient ensuite le numéro 2, le second de mes morceaux favoris. Je suis avec ces douze études comme le vieux Jacob de l'Écriture sainte avec ses douze enfants, et, comme ce digne patriarche, je puis dire : Assurément, je les aime tous, sans doute! mais Benjamin et Joseph, je les chéris par-dessus tous les autres. Ce qui ajoute à la ressemblance, c'est que, parmi les effets de Benjamin et sans qu'il y eût de la faute de celui-ci, était cachée une coupe d'or qui ne lui appartenait pas, de même que, dans cette quatrième étude de Chopin, se trouve tout aussi innocemment une pensée de Mozart.

Mon troisième favori est le numéro 7. Ici je dois convenir que ma comparaison cloche, puisqu'il est prouvé que Jacob n'a jamais eu que deux enfants favoris; mais où est la comparaison qui ne cloche pas? Et d'ailleurs, pour rien au monde, pas même pour l'amour de la plus belle comparaison qui se puisse imaginer, je ne voudrais consentir à passer sous silence la délicieuse élégie qui forme le numéro 7. Elle fait naître la tristesse la plus douce, les tourments les plus dignes d'envie; et si, en la jouant, on se sent invinciblement porté vers des idées douloureuses et mélancoliques, c'est une disposition de l'âme que je préfère à toute autre. Hélas! combien j'aime ces rêves sombres et mystérieux, et Chopin est le dieu qui enfante ces songes!

Parlons maintenant d'une composition qui présente un intérêt puissant, et qui a pour titre : *Vingt-cinq grandes études artistiques expressément composées pour faire suite et complément aux études caractéristiques, par Bertini jeune* (op. 122) (1).

J'ai joué ces études artistiques avec toute l'attention qu'on doit apporter aux œuvres d'un homme qui possède un aussi beau talent que M. Bertini. Ce sont bien de véritables études artistiques dans lesquelles le compositeur a déployé son attention la plus scrupuleuse, et a fait l'emploi le plus consciencieux de toute son expérience et de toute son habileté artistique. Chacune de ces études a un but qui lui est spécial; mais M. Bertini a su donner à chaque exercice une forme si spirituelle et si pleine d'intérêt, qu'elles peuvent être considérées comme un véritable cadeau fait au monde musical, même abstraction faite de leur utilité pratique. On y trouvera beaucoup de choses nouvelles, ce qui n'est pas un mince mérite, après le déluge d'études dont nous avons été inondés depuis quelque temps. J'ai remarqué comme particulièrement dignes d'éloges sous tous les rapports, les numéros 3, 5, 6, 8, 9, 10, 12, 13, 15, 16 et 23. Dans le numéro 16, M. Bertini a résolu le problème devenu si difficile, d'écrire une étude *neuve* pour le trille. En somme, ce compositeur a donné dans ces études artistiques une nouvelle preuve de son beau talent, qui se distingue tout à la fois par l'invention, le brillant et l'expression. Puisse-t-il nous gratifier souvent encore de semblables productions! Je dois citer spécialement la manière neuve et intéressante dont il a su disposer sa vingt-cinquième étude, et qui est on ne peut mieux appropriée à une œuvre aussi compliquée.

HELLERT.

(*La suite à un prochain numéro.*)

Nouvelles.

*** Aujourd'hui à l'Opéra, par extraordinaire, *la Gipsy*. Depuis bien des années on n'avait obtenu à l'Opéra avec un ballet un succès pareil. La recette de chaque représentation se monte de huit à neuf mille francs. Sans doute il y aura encore foule aujourd'hui.

*** Vendredi la *Juive* avait encore attiré une pleine chambrée à l'Opéra. Mme Stoltz a fait sa rentrée après une assez longue indisposition. Cette cantatrice dont nous aimons à applaudir les progrès, devrait veiller plus attentivement sur sa santé, car elle est trop souvent indisposée, et le public et le directeur voient avec plaisir son nom sur l'affiche. Duprez s'est surpassé dans le rôle d'Eleazar, qu'il joue et chante si bien; il a été admirable!

*** Dans le courant de mars, mademoiselle Nathan débutera dans la *Juive*; on dit beaucoup de bien de cette jeune élève de Duprez. Après elle viendra mademoiselle Rieux, qui a choisi pour début le beau rôle de *Valentine* des *Huguenots*.

*** Demain lundi, le Théâtre-Italien donnera au bénéfice de Lablache : *Le Nozze di Figaro*, ce chef-d'œuvre de Mozart.

*** Aujourd'hui le quatrième concert du Conservatoire.

*** Par ordonnance royale, M. le duc de Coigny est nommé président de la commission de surveillance des théâtres royaux, et M. de Louvois membre de cette commission.

(1) Paris, chez Schonenberger.

*** Il y a long-temps que nous n'avons parlé de l'église de Saint-Eustache, les saluts du carême qui ont lieu tous les dimanches à quatre heures nous en fournissent l'occasion. On a exécuté dimanche dernier un *O salutaris* de Hummel, et l'*Attende Domine*, qui ont produit un grand effet. La belle voix et le talent de M. Alizard se sont fait admirer dans ces deux morceaux. Il ne serait pas inutile aux jeunes artistes d'aller entendre assidument ces chefs d'œuvre de la vieille musique, qui, pour n'être plus connus de personne, n'en sont pas moins intéressants et curieux à étudier. Nous voudrions voir l'intérêt des artistes et des amis de la bonne musique se porter sur cette église de Saint-Eustache où on a fait tant d'efforts, tant de sacrifices pour faire revivre et soutenir la belle musique sacrée.

*** Le soixante-treizième concert de l'Athénée musical de la ville de Paris a eu lieu jeudi dernier, au Wauxhall, devant une assemblée aussi brillante que nombreuse. L'orchestre, dirigé par M. Vidal, a exécuté avec ensemble la première symphonie de Beethoven (celle en *ut*), l'ouverture d'Oberon de Weber, et un fragment de Haydn. M. Neukirchner, premier bassoniste du roi de Wurtemberg, Appolinaire de Kontski, jeune violoniste de grande espérance, et miss Clara Loveday, ont avec M. E. Rignault, l'excellent violoncelliste, représenté avec succès la partie instrumentale. Mademoiselle Jansenne et madame Widemann ont été aussi très applaudies; la première, en chantant avec infiniment de goût un air de Rossini, et la seconde en prêtant le concours de sa voix puissante à un air de notre collaborateur M. A. Elwart. Un duo de M. Concone a également été très goûté, grâce à l'ensemble avec lequel ces deux cantatrices l'ont exécuté.

*** Le 11 mars il y aura fête au Théâtre-Italien, mademoiselle Pauline Garcia donnera ce jour là son concert. On entendra dans cette soirée M. de Bériot, qui jouera plusieurs morceaux nouveaux.

*** Le concert donné par M. Alexandre Batta est fixé au samedi 16 mars dans les salons de M. Erard. Le prix des stalles numérotées est de 15 francs, et se trouveront seules chez M. Erard. Places non réservées : 12 francs.

*** M. Liverani, clarinette de beaucoup de talent, donnera le vendredi 1er mars une grande matinée musicale dans les salons de M. Henry Herz, facteur de pianos, rue de la Victoire, 38. On entendra, pour la partie vocale, mesdemoiselles Rivière, Rossi, Fratter, Placci, Darley, et MM. Marrasse, Inchindi et Rugiero, et pour la partie instrumentale, mademoiselle Lovedyn et MM. Neukirchner, Regnault, A. Liverani. On trouve des billets à la fabrique de piano de Hertz, chez M. Liverani, rue Duphot, 8, et chez les principaux marchands de musique.

*** Dimanche 3 mars, madame Jupin donnera une grande matinée musicale dans les salons de M. Pape, 10, rue de Valois; on y entendra pour la partie vocale, madame Jenny-Colon Leplus, MM. Ponchard, Janseune, Henri, Oudol; pour la partie instrumentale, madame Elise Jupin, MM. Dancla, Rignault, Dorus. Prix du billet: 5 francs. On en trouve chez tous les marchands de musique.

*** Mademoiselle Loveday donnera son concert mercredi 6 mars dans les salons de M. Erard, facteur de pianos, rue du Mail.

*** Depuis long-temps on sentait la nécessité de donner au basson plus de sonorité; ce perfectionnement vient enfin d'être apporté à cet instrument, par M. Adler, rue Mandar, 8, déjà connu avantageusement pour la confection des bassons. Les résultats qu'il a obtenus sont tels, que la puissance du son est augmentée de plus d'un tiers dans toute l'étendue de l'instrument dont la justesse a éprouvé une amélioration notable. Plusieurs artistes parmi lesquels nous citerons MM. Testard, de l'Opéra, Kocken, de l'Opéra et professeur au Gymnase musical militaire, Marzoll, premier basson au Théâtre-Italien, se sont empressés d'adopter un perfectionnement aussi réel, et dont le mérite ne peut manquer d'être apprécié par tous les professeurs et compositeurs.

*** Nous avons annoncé récemment quelques morceaux de piano de mademoiselle Hubert, le rondo et la fantaisie sur l'*Elisir d'amore*, les *Brises des montagnes*, recueils de valses, sont les premiers essais d'un jeune talent que nous devons encourager. Ces compositions faciles obtiendront du succès dans quelques salons et sous les doigts des jeunes élèves.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Niort.* — Comme nous l'avions déjà annoncé, il se tiendra cette année dans cette ville un congrès musical. Les directeurs de ce festival prient les artistes qui voudraient en faire partie de se faire inscrire sur les listes avant le 1er mars, époque fixée pour la fermeture.

*** *Saint-Malo.* — Les chiens de cette ville jouent, comme on sait, un certain rôle dans l'histoire, et tout le monde connait le proverbe qui s'applique malignement aux personnes que la nature a privées de certain ornement, si nécessaire lorsqu'on portait des culottes. Il parait maintenant que les chiens de Saint-Malo sont destinés à un autre genre de célébrité. Le journal de cette ville invite les habitants à aller voir un de ces quadrupèdes, qui est d'une habilité rare sur le piano. Voilà qui dépasse certainement tous les tours de force que nous avons vu faire depuis quelques années.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Londres.* — Nous aurons pendant la prochaine saison quatre célèbres violons. On attend MM. de Bériot, Panofka et Thilmant, de Paris, et M. David, de Leipzig, vient d'arriver.

*** Il faut toute l'autorité du nom de M. Moschelès, toute la puissance de son talent pour imposer au dilettanti anglais l'admiration pour les chefs-d'œuvre de Bach, de Scarlatti et les anciens morceaux pour le clavecin. Nous avons rendu compte de la première matinée musicale donnée par ce grand pianiste. La seconde promet de n'être pas moins intéressante, bien que ces vieux auteurs, si méprisés de nos jours, occupent une grande place sur le programme. Nous faisons des vœux pour que M. Moschelès vienne à Paris nous faire jouir de ces compositions admirables dont l'étude est aujourd'hui tout-à-fait abandonnée.

*** L'ouvrage nouveau de M. Barnet, *Farinelli*, quoique mieux fait que son opéra précédent, obtient peu de succès, ce qu'il faut attribuer au poëme, qui est absurde. Pour encourager ce jeune auteur, la reine lui a fait la demande d'une copie de la partition.

*** *Cheltenham.* — Il se forme ici une société de concerts, qui, comme *the Philharmonic Society* de Londres, donnera six à huit concerts dans le courant de l'hiver.

*** *Amsterdam.* — C'est toujours M. Ernst qui nous occupe; il donne des concerts à Amsterdam, La Haye, Rotterdam, et jusque dans les plus petites villes de la Hollande, et partout il y a foule à ses matinées et soirées.

*** *Genève.* Bénéfice de madame Pépin. *Les Huguenots*, grand opéra.—Cette fois, ce n'est pas à l'affiche que nous avons à rendre grâce et à adresser nos compliments. Le spectacle était digne de l'actrice distinguée qui le donnait et du public qui est accouru en foule. C'était vraiment une solennité dramatique. La salle était comble, les loges brillantes, l'orchestre au grand complet, et même augmenté de douze instruments. Ce n'était pas chose facile que de monter *les Huguenots* à Genève; la musique demande tant de soins et de précision, la pièce est tellement surchargée de détails et de personnages chantants, qu'avec les moyens exigus qu'offre notre théâtre, on pouvait douter de la possibilité. La direction s'en est tirée avec bonheur; l'orchestre a été parfait, il s'est montré digne du compositeur. Jamais il n'avait mieux marché, avec plus de vigueur et d'accord. Les chœurs ont été exécutés aussi bien que possible. Madame Pépin, dans le rôle de Valentine, s'est surpassée. Au total, grand succès. Tout Genève voudra voir *les Huguenots*, nous n'en doutons pas, et tout Genève aura raison. Constatons, en terminant sur cet opéra, que, quand M. Pépin a reparu à l'orchestre, le public lui a témoigné unanimement, et à deux reprises, combien il prenait part à son rétablissement.

*** *Naples.* — Mademoiselle Olivier, ci-devant à l'Opéra-Comique, après avoir fait de grandes études, vient d'être engagée ici. Elle débutera dans *la Sonnambule*, le *Postillon de Lonjumeau* et *l'Éclair*. Ces deux derniers ouvrages ont été traduits en italien.

*** *Rome.* — *Medea*, tel est le titre du dernier opéra de Celli, que les Romains ont trouvé très peu dramatique.

Le Directeur, MAURICE SCHLESINGER.

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

6e Année. — 1839. **REVUE** N° 9.

ET

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS,

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, DE BALZAC, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, CASTIL-BLAZE, PHILARÈTE CHASLES, F. DANJOU, EDME SAINT-HUGUE, ALEX. DUMAS, ELWART, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), F. HALÉVY (membre de l'Institut), JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, G. LEPIC, LISTZ, MARX, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, AD. PONTECOULANT, RICHARD, L. RELLSTAB (rédacteur de la GAZETTE DE BERLIN), GEORGES SAND, J.-G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT À LA REVUE et à la GAZETTE MUSICALE.

Paris.	Départ.	Étrang.
3 m. 8	9 »	10 »
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	34 »	38 »

La Gazette Musicale paraît le dimanche, et la Revue Musicale le jeudi de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la *Revue et Gazette Musicale de Paris*, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; et chez tous les marchands de musique de France.

Prix d'abonnement à la *Revue et Gazette Musicale*, 30 fr. par année.

PARIS, DIMANCHE 3 MARS 1839.

IL SERA DONNÉ À LA FIN DE CHAQUE MOIS UNE LIVRAISON des *ARCHIVES CURIEUSES DE LA MUSIQUE.*

ANNONCES : 1 f. la grande lig. de 55 lettres.

SOMMAIRE. Recherches sur la musique et ses instuments chez quelques peuples de l'antiquité. Des Crotales, par M. de Pontécoulant. — Habeneck, par M. Fétis. — Quatrième concert du Conservatoire. — Opéra Comique, *le Planteur*, première représentrtion. — Matinée musicale de M. Neukieohne. — Nouvelles. — Annonces.

MM. les Abonnés recevront, avec le présent numéro, deux *Nocturnes* pour le piano, par Doehler, op. 26. Nous joindrons au prochain numéro la deuxième livraison des *Archives curieuses de la musique.* (Musique de chambre, 1re livraison.)

RECHERCHES

SUR LA MUSIQUE ET SES INSTRUMENTS CHEZ QUELQUES PEUPLES DE L'ANTIQUITÉ, D'APRÈS LES MONUMENTS.

(*Troisième article.*)

DES CROTALES.

Outre les instruments à percussion que nous avons décrits, les Égyptiens en connaissaient encore plusieurs autres susceptibles de produire un grand bruit. Ils forment une nouvelle série non moins intéressante pour les curieux admirateurs de l'antiquité, que pour l'artiste qui compare et qui étudie.

En tête des crotales, nous devons mettre les mains des hommes frappées en cadence l'une contre l'autre, et dont le son plus ou moins violent accompagnait soit la voix, soit les instruments. On retrouve cette représentation sur un très grand nombre de sculptures égyptiennes.



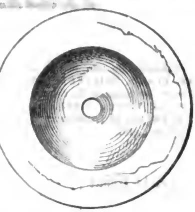
Les cymbales, par leur importance, frappent aussi notre attention et excitent notre curiosité. D'après celles qui nous sont parvenues, et qui appartiennent à la collection de M. Solt, elles étaient faites d'un mélange de cuivre jaune et d'argent ; elles ressemblaient exactement, pour la forme, à celles qui sont en usage de nos jours, quoique cependant un peu plus petites.

Cymbalum, dit Servius, *significat instrumentum æreum cavum, hemicycli figura, latumque instar pelvis, quod percussum, instar crotali, sistri aut cujusvis crepitaculi sonum edit.* (*Serv. ad Gr.*, 64.)



Cet instrument se recommande aux modernes par sa physionomie, qui n'a nullement vieilli après tant de siècles de

ténèbres et de progrès. Ce qu'il y a d'extraordinaire en lui est justement ce qui paraît le moins à l'œil ; je veux dire sa ressemblance avec notre cymbale. Sa poignée est tressée avec des cordons métalliques, et assujettie à un trou pratiqué au milieu de l'instrument.



La cymbale jouissait d'une grande importance. On voit dans le temple d'*Edfoù*, autour du berceau d'*Orus*, sept femmes frappant des cymbales. Strabon nous apprend (Strab., *Geogr*, l. VII, p. 337) que, dans les sacrifices qui se faisaient cinq fois par jour, sept femmes, formant un rond, frappaient aussi des cymbales, tandis que d'autres poussaient des cris perçants. Ménandre rapporte le même fait dans ces vers :

> Sacrificium quinquies in die :
> Cymbala pulsant septem ancillæ per orbem,
> Æliæ vero ululabant.
> (Menandre, *In osorem mulierum.*)

Il y avait également de petites cymbales dont on se garnissait deux doigts de chaque main, comme nos modernes castagnettes. C'était simplement des plaques de métal que l'on adaptait au pouce et à l'index ; on les frappait les unes contre les autres par un brusque mouvement des doigts.

> Cymbala dant flictu sonitum.
> (Auson., *Ep.* 25.)

Cet instrument fut infailliblement introduit en Espagne au moment de l'invasion des Maures ; sa forme et sa matière ont subi depuis diverses modifications, et les petites cymbales égyptiennes sont devenues ainsi les castagnettes espagnoles. Quand Pétrone attribue aux filles de Cadix l'invention de cet instrument,

> Expectat ut Gaditanæ canoro
> Incipiat prurire choro,

son opinion n'est pas bien fondée ; il eût été plus raisonnable de louer seulement ces femmes d'un perfectionnement apporté par elles dans l'exécution du jeu des castagnettes.

Il paraît certain, d'après les divers témoignages que l'on a recueillis, que les cymbales étaient spécialement destinées au service religieux. Ce fait ne se trouve démenti par aucune preuve contraire ; et l'on ne les voit représentées sur aucune des nombreuses sculptures de Thèbes où sont figurées des célébrations profanes, tandis que l'on en remarque de figurées sur un tombeau, où on lit, au moyen de caractères hyéroglyphiques, que là sont les restes d'une femme attachée au culte du dieu *Ammon*. Aujourd'hui encore, dans l'Égypte moderne, les cymbales font partie du cortége du sheik des tombeaux, qui, à certaines époques de l'année, parcourt le pays, recueillant les dons pieux des personnes superstitieuses ou dévotes. On a bien cru, il est vrai, reconnaître deux musiciens jouant des cymbales, dans une sculpture de Thèbes qui représente aussi deux hommes dansant dans la rue au son de divers instruments, mais cette pièce a été si endommagée qu'on ne peut distinguer les objets que ces personnages tiennent dans leurs mains ; on ne peut rien affirmer, et ce n'est que leur position qui a donné à penser que les objets mutilés étaient des cymbales.

> Sic geminant choribantes æra.
> (Horace, *Od.*, l. I, 6, 8.)

Les grandes cymbales portaient, chez les anciens, le nom de *crembola*, les petites (les castagnettes) celui de *crotola*. Cependant dans quelques passages des vieux auteurs, et particulièrement dans Hérodote, on voit que le nom de *crotola* signifie également les cymbales ordinaires.

Les cymbales, chez les Grecs, étaient consacrées à Cybèle, et étaient employées par les corybantes. Horace dit :

> . . . . Non acuta
> Sic geminant corybantes æra.
> (Horat., l. I, *Od.* XVI.)

On faisait aussi usage de ces instruments dans les bacchanales ; et dans des réunions privées, ils étaient l'accompagnement ordinaire des danses obscènes et des pantomimes lascives.

> Tinnitusque cie, et Matris quate cymbala circum.
> (Virgil., l. V.)

Servius ajoute que les cymbales étaient consacrées à Cybèle, parce qu'elles sont la représentation de l'hémicycle céleste qui entoure la terre, qui est mère des dieux : *Quæ in ejus tutela sunt, quod similia sint hemicyclis cœli, quibus cingitur terra, quæ est mater deorum.*

La profession de joueur de cymbale était une charge, une fonction sacerdotale et publique. Parmi les inscriptions rapportées par Gruter, nous lisons : *Hic sita est Propitia pupa et famula Bacchi* CYMBALISTRIA. (*Inscrip. ap Grut*, 318-12). Nous trouvons dans Murey : *Attini sacrum et Minervæ Berecintiæ Concordia colliberta Januarii* CYMBALISTRIA, *loco secundo*, etc., etc. (*Inscrip. ap Mur.* 1980, 7.) Dans les inscriptions recueillies par Reyn. Carlius, nous en remarquons une ainsi rédigée : MAGNÆ DEUM MATRI *Q. Publicius Charito sacerdos, T. C. Sulpicius Hermes æditiuus et* SECUNDA CYMBALISTRIA. (*Inscrip. ap. Jo. Reyn. Carlium AA. Ital.*, t. II, p. 114.

Dans les livres saints, il est plusieurs fois fait mention de cymbales.

On remarque sur une sculpture de Thèbes un homme faisant résonner deux masses métalliques assez bizarres, et que l'on ne peut mieux comparer qu'au hochet des enfants, différant cependant par la supériorité de son volume. Cet instrument paraît n'avoir été employé seulement que dans les grandes solennités, plus particulièrement dans les musiques militaires ; il est représenté sous plusieurs formes.



La plus ordinaire avait un manche cylindrique surmonté d'une tête ou de quelque autre ornement, composé proba-

blement de cuivre ou de toute autre matière sonore. Cet instrument était creux; il renfermait quelques balles peut-être en pierre, peut-être de même métal, capables de produire un certain son en frappant contre les parois retentissantes.

Quelquefois le manche était recourbé, orné d'une double tête ; l'exécuteur en portait toujours un dans chaque main et les agitait avec plus ou moins de force, suivant la nature du son qu'il désirait produire.

Au Japon, on retrouve cet instrument, mais il est en bois; on peut le voir aussi dans quelques peintures d'*Herculanum*, et, d'après l'opinion généralement adoptée, il servait d'accompagnement à la lyre, car on la voit entre les mains des personnages représentés dans les tableaux où il figure.

Quoique les Égyptiens aimassent beaucoup les bouffonneries et les pantomimes, on n'a rien découvert qui pût donner l'idée d'un théâtre, et, d'après ce que nous connaissons de la sévérité et de l'intolérance de la caste des prêtres, nous devons supposer que toute représentation ayant quelque forme dramatique n'eût pas été permise. Ainsi donc, l'usage profane des instruments de musique, quelque fréquent et varié qu'il ait été dans la suite, se trouvait d'abord bien borné du côté le plus favorable aux développements de l'art, qui devait être nécessairement timide et inhabile hors des bornes que lui imposait la loi religieuse. Si quelquefois il se hasarde à les franchir, enfant élevé dans le temple où il était né, on le voit, novice dans le monde, incertain et craintif, incapable de succès, tandis qu'on entend le pontife qu'il inspire dans le sanctuaire répandre d'abord en sublimes harmonies les trésors de sa voix pour célébrer l'Éternel. Bientôt, ce chantre possédé s'irrite de sa faiblesse; brûlant d'amour pour la divinité qui se révèle à lui, il veut une expression plus digne de cet amour violent qui le transporte de la terre vers le ciel, et son imagination exaltée cherche des voix assez puissantes, des voix magiques dans les sons les plus bruyants qu'il peut produire; c'est alors qu'il invente le tambour, les cymbales, et peut-être même le sistre. Dans la divine fureur qui l'agite, frappant avec frénésie ces nouvelles productions bizarres, il exprimera par des sons grossiers, mais mystérieux, sa pensée grande, immense, et plus elle sera confuse, quand elle se sera trop élevée vers l'infini, plus il trouvera dans ses informes accords de merveilleux concerts. Le battement des mains, le trépignement des pieds dans leur bruit cadencé, lui paraîtront en harmonie parfaite avec les élans de son cœur ému.

La religion, l'amour de la divinité, conduisirent les hommes à l'invention du chant, et plus tard encore à l'invention des instruments principaux. Il fallut une irritation voisine du délire pour concevoir ceux qui nous occupent en ce moment; un sentiment ordinaire se fût alarmé de leur forme et de leur son, et la raison qui médite les eût rêvées inintelligibles avant leur création.

Puisqu'il avait fallu une telle noblesse d'âme pour créer l'art, et une telle force d'imagination pour l'étendre et le perfectionner, qui pourrait s'étonner que les hommes qui conçurent si noblement, et qui réussirent à exprimer leurs pensées avec tant de grandeur par leurs magnifiques concerts, aient été les premiers ministres de la loi chez les Égyptiens, chez les Hébreux et chez les Grecs? Oui, à ces hommes fut la gloire d'enseigner la philosophie et la morale religieuse; c'était le ministère des hyérophantes chez les Égyptiens et des lévites chez les Hébreux.

A Jérusalem, Asaph, Heman et Jeduthume furent les trois directeurs de la musique, qui était la musique du tabernacle sous David et la musique du temple sous Salomon. Asaph eut quatre fils, Jeduthum en eut six et Heman quatorze. Ces vingt-quatre lévites, fils des grands maîtres de la musique sacrée, furent les chefs des vingt-quatre corps d'harmonie qui servaient tour à tour aux sacrifices du temple.

La femme, susceptible comme l'homme de sublimes inspirations, ne fut pas repoussée de la musique sacrée ; elle fit partie assez souvent de ces bandes religieuses qui possédaient tous les trésors de l'art et qui le perfectionnaient chaque jour. Aucun doute à cet égard ne peut être soulevé, car les sculptures nous montrent que des femmes ou des filles de prêtres ou de rois étaient au nombre des musiciens. Dans les cérémonies solennelles, elles portaient le sistre sacré, accompagnaient le prêtre vers l'autel.

> . . . . . . Sic numina Memphis
> In vulgus proferre solet. . . . .
> . . . . . Niloticâ sistris
> Ripa sonat, Phariosque modos Ægypta ducit
> Tibia. . . . . .
> (*Cluf. Claudian de* IV, *Cons. Honor.* 570.)

Il n'est pas rare de voir une princesse accompagnant le monarque quand il va faire une offrande ou un sacrifice aux dieux, et portant dans ses mains un ou deux de ces sistres.

On a pendant long-temps discuté sur le sistre, sa forme et son emploi. Les uns ont voulu que ce fût une trompette, d'autres un instrument à cordes. Enfin l'expédition d'Égypte a mis fin à ces incertitudes, et nous a donné du sistre une description certaine.

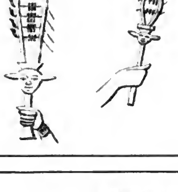
Des auteurs ont cru que le sistre fut inventé pour effrayer Typhon ou le mauvais esprit. Plutarque, qui mentionne ce fait (Plut., *de Isid. s.* 63), ajoute que sur la partie convexe de cet instrument se trouve un chat avec la figure humaine, et sur la gauche la figure d'Isis, tandis que sur le côté opposé on voit celle de Neptis. On lit dans Turnèbe :

> Erat in summæ ejus apsidis vertice vultus felis,
> Quo concutiebatur Isidis, et Nephthios facies.
> (Turneb., *Advers.* lib. XXVI, cap. 33.)

Cet instrument était certainement d'origine égyptienne, et Virgile, en parlant de la reine Cléopâtre, dit :

> Regina in mediis patrio vocat agmina sistro.
> (*Æneid.*, lib. VIII, v. 697.)
> Cléopâtre elle-même, au milieu des combats,
> Du sistre égyptien anime les soldats.
> (Delille, trad.)

Il était ordinairement de forme ovale et à jour, presque semblable à nos raquettes. Ses branches étaient percées à égales distances pour recevoir trois ou quatre petites baguettes mobiles qui servaient elles-mêmes quelquefois à enfiler de petites plaques de métal de différentes grandeurs. *Dextra quidem ferebat aureum crepitaculum cujus per angustam laminam, in modum balthei recurvatam, trajectæ mediæ paucæ virgulæ, crispante bracchio trigeminos jactus, reddebant argutum sonum.* (Apuleus. *Metap.* liv. XI.)



Ne doit-on pas être étonné de voir imprimé, en 1834, dans un temps où il n'est plus permis à personne d'ignorer ce que c'est qu'un sistre, dans un livre destiné à la jeunesse, que le sistre est un instrument à cordes! Ouvrez le troisième volume de la traduction de Virgile par M. Villeneuve, faisant partie de la collection de Panckoucke, vous lirez aux notes du neuvième livre, page 484 : *Le sistre égyptien était une petite harpe à quatre cordes ; on le voit sur les monuments qui représentent Isis*, etc.

Le sistre, quoi qu'il en soit, paraît avoir été inventé par les prêtres, comme les cymbales et le tambour.

> Iliacos agitant mareotica sistra tumultus.
> (Auson. epit. 25.)

On en acquiert à peu près une entière conviction si l'on réfléchit que cet instrument, en usage dans les cérémonies religieuses, se faisait surtout remarquer pendant ces grandes solennités qui avaient lieu à l'occasion du débordement du Nil.

> Jactantem Phariâ tinnula sistra manu.
> (Ovid. *de Ponto.*)

Les Hébreux le réservaient aussi pour un jour non moins remarquable ; ainsi, quand le roi prophète revient de l'armée après avoir tué le Goliath si terrible, les femmes et les vierges sortent de la ville dansant et chantant, animées par le son du *sistre* et du tambourin. Plus tard, chez les Grecs, il servit à marquer la mesure dans l'exécution de la musique notée; mais, à Rome, nous le revoyons consacré à des usages qu'on ne peut plus appeler, à la vérité, religieux, mais qui ont pris leur source dans les croyances divines. Le sistre y fut spécialement affecté à la folie des superstitions égyptiennes qui passaient en Italie avec un crédit étrangement ridicule. Que de personnes, réputées même de bon sens, agitaient leurs sistres, à certaines heures de la journée, ajoutant foi à cette futilité, ce qui fait dire à Properce que Cléopâtre voulait, avec le sistre, chasser la trompette romaine.

> Romanamque tubam crepitanti pellere sistro.
> (Prop. Elég. liv. III, II, 43.)

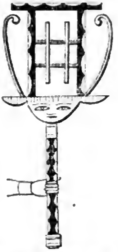
D'après ces observations, on voit que le sistre, qui, dans les derniers temps de son existence, était revenu l'objet d'une mystérieuse vénération, devait porter avec lui le caractère de son origine, intelligible alors pour des peuples qui n'avaient pas entre eux des siècles bien longs de barbarie et de ténèbres. Enfant né d'un amour sublime pour aider l'intelligence en extase devant la divinité, il était quelquefois descendu de la noblesse de son origine ; mais avant qu'il périt, l'intelligence infirme, la croyance corrompue s'efforçaient, dans le vague de leur tendance, de le rendre à sa première vie, à sa première gloire.

Mais à ces raisons qui ne sont, à vrai dire, que des conjectures, quelque judicieuses qu'elles paraissent, on peut ajouter des témoignages positifs et authentiques. Isidore de Séville assure que le nom de sistre dérivait du mot Isis (*Isis hisp. epis. orig.* lib. III.), qui lui-même, d'après Plutarque, dérivait du mot Jesthai, qui signifie mouvoir par certaines sciences et raisons. Isis, ajoute-t-il, est le mouvement animé et sage qui est tout à la fois la déesse de la sagesse et du mouvement. (*Plut. d'Isis et Osiris*, p 351.) Si cet instrument fut consacré à Isis, c'est justement parce qu'il était le symbole du mouvement ordonné et réglé qui donne la vie, et que, chez les Égyptiens, ce dieu était l'image allégorique de la cause cachée de ce mouvement. Après ces assertions de Plutarque et d'Isidore, n'est-il pas raisonnable de conclure que le sistre tira son nom de l'objet pour lequel il avait été créé ?

Cet instrument était employé aussi, chez les Romains, dans les cérémonies lugubres, dans les pompes funèbres. Lucain dit :

> Nos in templa tuam Romana accipimus Isiis,
> Semideosque canes, et sistra jubentia luctus.
> (Lucann., lib. x, de Bell.civ.)

Cet instrument avait ordinairement de quinze à dix-huit pouces de long, et était en bronze ou en cuivre. Quelquefois on l'enrichissait d'argent, de dorures et d'autres ornements. Il est aussi quelques sistres dont la partie ovale se trouvait inférieure et se composait de différentes pièces mobiles se contre-carrant mutuellement.



Dans un sacrifice à Isis, représenté à Herculanum, on voit une main secouant un fragment de chaine au milieu de plusieurs sistres. Cette peinture, unique dans son genre, ne saurait jeter ici aucun jour sur nos recherches ; aussi nous nous contentons seulement de l'indiquer pour dire en passant combien il s'en est peu fallu que nous ignorassions encore que le bruit de quelques chainons pût être admis dans la musique, et combien nous devons regretter des pertes précieuses que nous ne connaissons pas.

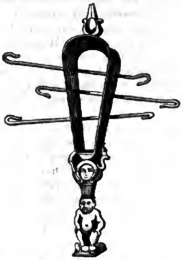


Un des plus beaux sistres qu'on ait conservé appartient au Muséum britannique, et a été donné par M. Burton ; il est d'un bon style et d'une forme véritablement égyptienne ; il porte toutes les marques d'une grande antiquité et semble dater de l'une des brillantes époques de l'art ; il a environ un pied deux pouces de haut ; il était garni de trois barres mobiles qui malheureusement ont été perdues.



Sur la partie supérieure est représentée la déesse Pasth, le vautour sacré accompagné d'autres emblêmes ; au-dessus se trouve la figure d'une femme portant dans ses mains un de ces mêmes instruments. La poignée est cylindrique

et se trouve surmontée par la double face d'Asthor, portant une couronne mal formée, au sommet de laquelle se trouve le chat, mais dont il ne reste plus que les pieds. Il est tout en bronze; la poignée, qui est creuse, se trouve formée par un emboitement mobile du même métal. On pourrait croire que cette poignée renfermait quelque chose appartenant au sistre, comme les baguettes.



Le musée de Berlin possède également deux sistres : l'un a huit pouces et l'autre neuf de hauteur; le premier est garni de quatre barres, et la partie supérieure soutient un chat coiffé du disque du soleil; l'autre n'a que trois barres; la partie inférieure de sa poignée est composée d'une figure que l'on croit être celle de Typhon, surmontée de la tête d'Asthor : tous les deux sont dépourvus d'anneaux. Cette même collection en conserve un grossièrement construit qui ne renferme qu'une barre, mais cette barre supporte trois anneaux.

Le cabinet des antiquités de la Bibliothèque royale de Paris possède aussi trois sistres, dont deux ont bien le caractère égyptien; ils sont tous garnis de barres, mais sans anneaux. Une chose assez remarquable, c'est que ces sistres, qui sont semblables par la forme, le dessin, par la nature du métal employé à leur fabrication, et qui sont de la même époque, ont juste un ton de différence dans leur son.

Le sistre se rencontre sur les médailles antiques des Alexandriens, des Argiens, des Boiariens, des Briadiens, des Bybliens, des Magnesins sur le Méandre, d'Iranopolis, de Samos, de Sinope, de Syrme. Le sistre se trouve sur les médailles de la famille *Cæcilia*, sur celles des empereurs Adrien, de Claude le Gothique, de Commode, de Julien l'Apostat, des impératrices Hélène, et sur celles des deux Faustines.

Les Égyptiens avaient aussi un instrument que l'on a nommé sistre fort souvent, mais qui était loin d'avoir avec lui la moindre ressemblance. Il ressemblait à nos triangles modernes; il avait la forme d'un delta grec Δ. C'est cet instrument dont il est parlé dans le triomphe de David. Les femmes allèrent au devant de Saül et de David au son des tambours et des *scalischim* שלשים. On le trouve représenté sur différents bas-reliefs égyptiens.

AD., vicomte DE PONTÉCOULANT.

(*La suite à un prochain numéro.*)

Biographie.

HABENECK.

Habeneck (François-Antoine), l'aîné de trois frères de ce nom, est né à Mézières le 1er juin 1781. Fils d'un musicien de régiment né à Manheim, mais qui avait pris du service en France, il apprit de son père à jouer du violon, et, dès l'âge de dix ans, il se faisait déjà entendre en public dans des concertos. Après avoir habité quelques villes où le régiment de son père était en garnison, il alla à Brest, et y passa plusieurs années, uniquement occupé du soin de développer ses facultés autant qu'il pouvait le faire sans modèle et sans maître. Il y écrivit quelques concertos et même des opéras, sans autre guide que son instinct, et sans posséder aucunes notions de l'art d'écrire. Il était âgé de plus de vingt ans lorsqu'il arriva à Paris. Admis au Conservatoire comme élève de M. Baillot, il ne tarda point à se placer au premier rang parmi les violonistes sortis de cette école; et, après un brillant concours, il obtint le premier prix en 1804, et fut nommé répétiteur de la classe de son maître. Après l'avoir entendu dans un solo, l'impératrice Joséphine lui témoigna sa satisfaction par le don d'une pension de 1,200 francs. Vers la même époque, il entra à l'orchestre de l'Opéra-Comique; mais il y resta peu de temps, ayant obtenu au concours une place parmi les premiers violons de l'Opéra. Moins heureux dans un autre concours qui fut ouvert bientôt après pour l'emploi de chef des seconds violons au même théâtre, Habeneck se vit préférer un violoniste médiocre nommé *Chol*, fort honnête homme, mais dont le talent ne pouvait lutter avec celui du jeune artiste. Bientôt après l'injustice qu'on avait faite à celui-ci fut réparée, car on lui confia la place de premier violon adjoint pour les solos; et lorsque Kreutzer prit la direction de l'orchestre, après la retraite de Persuis, Habeneck lui succéda comme premier violon.

Dès 1806 il s'était fait connaître par son heureuse organisation pour la direction d'un orchestre de concerts. A cette époque, les violonistes qui avaient obtenu un premier prix aux concerts du Conservatoire dirigeaient alternativement pendant une année les concerts de cette école; mais la supériorité d'Habeneck sur ses condisciples pour cette mission difficile fut bientôt si évidente, qu'il resta en possession de l'emploi jusqu'à la clôture du Conservatoire de 1815, après l'entrée des armées alliées à Paris. C'est dans ces concerts qu'il fit entendre pour la première fois la première symphonie (*en ut*) de Beethoven; plus tard, lorsqu'il fut chargé de la direction des concerts spirituels de l'Opéra, il continua de faire connaître les œuvres de ce grand artiste au petit nombre d'amateurs éclairés qui venaient les écouter; mais ce fut surtout quand une nouvelle société des concerts fut organisée au Conservatoire, au commencement de 1828, que ces grandes compositions excitèrent le plus vif enthousiasme, par la chaleur et l'énergie que M. Habeneck sut imprimer à l'exécution; car les étrangers les plus instruits en musique avouent que c'est surtout par ces qualités que brille l'orchestre du Conservatoire de Paris, et qu'il est supérieur aux orchestres des plus grandes villes de l'Europe. Peut-être est-il permis de dire que M. Habeneck s'y est trop attaché, et qu'il s'est trop hâté de croire que le but était atteint; sous le rapport de la finesse d'exécution, et de l'identification au sentiment de l'auteur, il était peut-être possible de faire quelques pas de plus.

Ayant été nommé directeur de l'Opéra en 1821, il en remplit les fonctions jusqu'en 1824. A cette époque, M. le vicomte de Larochefoucault changea l'administration de

ce théâtre; mais pour indemniser M. Habeneck, il créa pour lui une place d'inspecteur-général du Conservatoire, qu'il n'a jamais remplie, une troisième classe de violon, et mit Kreutzer à la retraite, pour donner à M. Habeneck sa place de chef d'orchestre de l'Opéra. Depuis la révolution de juillet 1830, M. Habeneck a réuni à ces titres celui de premier violon de la musique du roi. Les meilleurs élèves qu'il a formés au Conservatoire sont MM. Cuvillon et Alard.

M. Habeneck s'est fait connaître comme compositeur par quelques morceaux écrits pour terminer l'opéra de *la Lampe merveilleuse*, après la mort de Benincori, et par les ouvrages suivants : 1° 1er concerto pour le violon, Paris, G. Gaveaux. 2° 2e *idem*, Paris, Sieber. 3° Premier air varié avec orchestre, Paris, Leduc. 4° *Vive Henri IV*, varié avec quatuor, Paris, Frey. 5° Trois duos concertants pour deux violons, liv. 1, Paris, Langlois. 6° Nocturne sur les airs de la *Gazza ladra*, pour deux violons, Paris, Janet. 7° Trois caprices pour violon solo, avec accompagnement de basse. 8° Grande polonaise pour orchestre, exécutée au festival musical de Lille en 1829. FÉTIS.

QUATRIÈME CONCERT DU CONSERVATOIRE.

La huitième symphonie (en *fa*) me semble l'une des plus originales de Beethoven; elle est moins populaire que les autres et généralement moins applaudie, parce que les beautés qu'elle renferme sont d'un genre calme, naïf, et surtout d'une extrême délicatesse. Le premier morceau, qu'on ne cite jamais, et qui ne paraît produire sur les auditeurs qu'une sensation très faible, est, à mon avis, un chef-d'œuvre d'invention. Tout y est frais et neuf; la mélodie épisodique du milieu module d'une façon toujours inattendue et toujours différente à chacune de ses apparitions, mais rien là-dedans ne vise à l'effet; aucune passion, aucun sentiment n'y prédominent; l'auteur se laisse aller de temps en temps à des rêveries qui prendraient l'accent de la tristesse s'il ne se hâtait de les interrompre par des jeux d'instrumentation d'un caractère opposé. C'est une causerie intime de Beethoven exprimée par l'orchestre. On connaît le charme de l'andante scherzando qui suit, le public a pour lui une véritable passion; aussi dimanche dernier l'a-t-il fait redire. C'est dommage que la fin de ce morceau soit si brusque et si peu motivée. Un tel laconisme étonne surtout dans Beethoven, qui n'est jamais si éloquent que dans ses péroraisons.

Le menuet (un véritable menuet dans le genre de ceux de Haydn) a toujours paru faible et décoloré; mais l'auteur se relève bien vite dans un finale étincelant de verve. Ce morceau en *fa* présente, entre autres choses curieuses, l'emploi d'un cri d'orchestre sur l'*ut* dièse grave servant à ramener le thème tantôt dans le ton primitif en *fa* naturel, tantôt en *ré* bémol, tantôt en *fa* dièse mineur. On y trouve aussi un emploi fréquent du redoublement aigu de la pédale sur la tonique, lors même que cette pédale n'entre pas dans l'harmonie. Des fragments de *la Flûte enchantée*, de Mozart, succédaient à la symphonie de Beethoven; ils ont fourni à A. Dupont l'occasion de se faire applaudir dans un air qu'il a chanté avec une grande pureté et une belle largeur. La marche religieuse instrumentale sur laquelle s'avancent en scène les prêtres d'Isis est toujours le beau idéal du genre. Il est singulier que le dessin mélodique des trois premières mesures soit exactement le même que celui du chœur des prêtresses d'*Iphigénie en Tauride* « Chaste » fille de Latone. » Mozart a donné bien d'autres preuves, dans *Don Juan* et ailleurs, de l'impression que les chefs-d'œuvre de Gluck avaient laissée dans son esprit.

M. Leudet a fait ensuite preuve de talent dans un solo de violon de sa composition, que l'assemblée a écouté attentivement, mais sans manifester son assentiment d'une manière éclatante. Le bel andante de la symphonie de M. Schneitzoeffer, riche de combinaisons instrumentales nouvelles et de développements ingénieux, a montré de nouveau ce qu'il y a de savant et de varié dans le talent de l'auteur, talent qui, selon moi, n'a pas encore été apprécié à sa valeur faute d'occasions pour le mettre en évidence. Les ballets remarquables à tant de titres que M. Schneitzoeffer a écrits pour l'Académie royale de Musique, n'ont servi que faiblement à sa réputation, à cause du peu d'attention que le public prête toujours à la partition d'une œuvre de chorégraphie. C'est déjà beaucoup que de lui demander de ne pas aller *voir* un opéra, il ne saurait donc *écouter* un ballet.

La scène d'*Euriante*, de Weber, dont Massol a fait valoir le solo de ténor par son exécution chaleureuse et énergique autant que par le timbre mordant de sa voix, a obtenu, comme l'andantino de Beethoven, les honneurs du *bis*. Alizart et F. Prévot ont bien rendu les quelques notes qui leur avaient été confiées, et le chœur a montré une vigueur qui ne lui est pas ordinaire. La symphonie en *mi* bémol de Haydn terminait la séance. Elle est pleine de détails charmants, sans doute; l'andante est traité et conduit avec un art des plus rares, mais je crois qu'on ne saurait méconnaître la distance énorme qui sépare des compositions telles que celle-ci des symphonies de Beethoven; la grâce piquante des détails ni le charme d'une foule de mélodies naïves ne suffisent à cette heure pour déguiser l'exiguïté de la forme et le peu d'élévation de la pensée. Disons, toutefois, que le succès de la symphonie de Haydn a été très grand, beaucoup plus grand que celui de la symphonie de Beethoven, si l'on en juge par la durée des applaudissements.

M. Habeneck nous fait espérer pour le mois prochain deux ou trois séances consacrées exclusivement à la musique des maîtres anciens, tels que Palestrina, Allégri, Durante, Gallus, Les, etc. C'est une bonne idée qu'il aurait mise plus tôt à exécution si les difficultés que présente l'éducation des voix pour ce style dont les traditions sont à peu près perdues, ne l'eussent long-temps effrayé. Puisqu'il a plus de confiance aujourd'hui, espérons que ces beaux tissus harmoniques de la vieille école romaine pourront être bientôt remis en lumière, sinon avec la perfection qu'on trouvait naguère à la chapelle Sixtine, au moins avec un ensemble et un tact satisfaisants. H. BERLIOZ.

THÉATRE ROYAL DE L'OPERA-COMIQUE.

LE PLANTEUR.

Paroles de M. *de Saint-Georges*, musique de M. *Hippolyte Monpou*.

(*Première représentation.*)

Le théâtre de l'Opéra-Comique exploite depuis quelque temps pour former son répertoire la grande collection de manuels de M. Roret, et met successivement en scène tous les métiers, toutes les les professions. Nous avons eu le *Brasseur*, le *Postillon*, le *Confiseur*, le *Perruquier*, la *Figurante*, et voici le *Planteur*. Ce planteur se nomme sir Jacson; il adore en secret une jeune orpheline nommée miss Mackensie, qui a pour lui la plus complète aversion,

et qui est même assez impolie pour le chasser de chez elle. Tout cela n'empêche pas sir Jacson de rendre à miss Mackensie la fortune qu'un naufrage lui emporte, la liberté qu'une loi du pays lui enlève. En échange de tant de bienfaits, la jeune orpheline est bien obligée de payer de retour l'amour du planteur et de récompenser sa générosité du don de sa main. Pauvre intrigue, comme on le voit. Cependant la pièce est conduite avec assez d'art et ne manque pas d'intérêt. C'est, de plus, un tableau bien touchant du bonheur et de la liberté des esclaves des colonies. En vérité, les partisans de l'abolition de l'esclavage n'ont qu'à aller voir la pièce de M. de Saint-Georges pour se convaincre que l'esclavage est un mot vide de sens, et que les esclaves (de l'Opéra-Comique) sont libres et heureux autant qu'il est possible de l'être en ce monde.

Que dire de la musique? Sans doute elle se distingue de toutes les platitudes dont l'Opéra-Comique augmente trop souvent son répertoire; mais elle est loin de répondre aux espérances qu'on avait fondées naguère sur l'auteur des *Deux Reines*. La popularité a perdu M. Monpou. Le succès qu'ont obtenu ses plus jolies romances lui a tourné la tête, et il s'est cru dispensé de travailler sérieusement. Son instrumentation est d'une nudité, nous dirons presque d'une nullité désolante. Ses mélodies séduisent d'abord, mais comme elles sont taillées sur le même patron, il en résulte une monotonie insupportable.

Le public et les amis de l'auteur ont cependant bien accueilli cette partition qui pourra bien se soutenir quelque temps sur la scène de l'Opéra-Comique. Notre impartialité nous oblige à citer les couplets avec chœur de femmes qui ouvrent le premier acte, un quatuor et un air de miss Mackensie au second. Ce sont là de jolies et gracieuses idées qui ressortiraient encore bien mieux si les autres morceaux n'offraient pas une pâle et constante imitation du même genre, des mêmes formes mélodiques et des mêmes accompagnements. Nous ne dirons pas à M. Monpou: *Monseigneur, vous baissez*, mais *Monseigneur, vous sommeillez*. Sortez de cette léthargie où vous êtes tombé depuis *les Deux reines* et préparez-vous, par de sérieuses méditations, par un travail consciencieux et profond, à répondre aux espérances qu'on avait pu concevoir de votre avenir musical.

Madame Jenny Colon a beaucoup contribué au succès de la pièce par son jeu fin et spirituel; Grignon a rempli avec noblesse et talent le rôle de sir Jacson. Ricquier est un vieil intendant fort amusant, mais en revanche M. Moreau-Sainti est fort ennuyeux et les chœurs sont pitoyables.

G****

MATINÉE MUSICALE

DONNÉE PAR M. NEUKIRCHNER.

Parmi les nombreuses séances musicales qui se sont succédé depuis le commencement de la saison, le concert donné dernièrement par M. Neukirchner mérite une mention toute spéciale tant par la composition du programme que par le talent du bénéficiaire. Quelques salons avaient été admis à prononcer sur cet artiste, et les prodiges qu'on racontait de son exécution excitaient au plus haut point la curiosité du public dont l'empressement ne trouva d'obstacles ni dans le mauvais temps ni dans l'heure défavorable à laquelle le bénéficiaire avait dû se soumettre. La salle, où des notabilités de tout genre se faisaient remarquer, présentait un aspect des plus animés et des plus brillants. M. Neukirchner a obtenu les honneurs de cette matinée musicale, et c'était justice, car il est impossible de réunir plus de facilité dans la partie mécanique et de nuances dans l'expression; sous ses doigts le basson, cet instrument ingrat qu'on avait jusqu'ici relégué dans l'orchestre, a pris un charme et une puissance dont aucune description ne peut donner l'idée; les sons aigus, par le velouté et le mordant, rappellent une magnifique voix de ténor; quant aux sons graves, ils ont toute la rondeur et toute la plénitude des plus beaux registres d'orgue. Nous avons dit que les difficultés étaient un jeu pour l'artiste wurtembergeois; nous ne pouvons comparer son agilité qu'à celle du flûtiste le plus exercé. Ceci est assurément un incroyable tour de force bien fait pour exciter le caprice et l'admiration; toutefois nous avouons que M. Neukirchner nous ravit et nous impressionne plus vivement encore par son chant large et bien posé; c'est en cela surtout qu'il déploie la richesse de son organisation musicale.

Mais un autre mérite de M. Neukirchner est d'avoir notablement amélioré le mécanisme de son instrument en y ajoutant de nouvelles clefs et en donnant au pavillon une plus grande dimension. C'est grâce à ces perfectionnements divers que le basson de M. Neukirchner offre une si belle qualité de son et une si parfaite égalité dans toute son étendue. Nous savons de bonne source que plusieurs artistes, ainsi que des facteurs d'instruments, ont été frappés comme nous de ces qualités, et que M. Neukirchner n'a fait aucune difficulté de les initier au mécanisme de son instrument. Nous ne voyons donc pas sans surprise aujourd'hui qu'un facteur de basson annonce comme siennes les améliorations dont il devrait au moins rapporter le mérite à leur auteur. Ce n'est malheureusement pas la première fois que des gens peu délicats exploitent à leur profit le talent d'un artiste confiant et modeste. — Revenons au concert. — Plusieurs autres artistes distingués s'y sont fait entendre, et parmi eux nous citerons M. W. Krüger, qui possède un fort beau talent de pianiste; son jeune frère s'est aussi fait applaudir à ces côtés dans un duo pour harpe et piano sur des motifs de *Robert-le-Diable*. M. Lec a exécuté avec pureté et expression un solo de violoncelle, qui nous a paru bien composé; enfin, mesdemoiselles Marx et Zerr, chargées de la partie vocale, ont dignement rempli la tâche importante qui leur était confiée. Ces jeunes artistes sont douées d'un magnifique organe, et nous ne doutons pas que de beaux succès ne les attendent lorsque l'étude leur aura fait acquérir la sûreté de vocalisation qui parfois leur manque encore.

Madame Widemann, annoncée sur le programme, ne s'est point fait entendre, nous ne savons pour quel motif, mais on a été agréablement dédommagé de son absence en écoutant M. Reüter, premier hautbois de la chapelle du grand-duc de Bade, digne émule de nos Vogt et nos Brod. Une particularité remarquable, c'est que tous les artistes, sans exception, qui ont participé au concert de M. Neukircnher, sont *Allemands*. Le talent dont ils ont fait preuve a confirmé tout ce que nous savons de leur pays, cette terre classique de la musique.

G. Kastner.

Nouvelles.

*** Aujourd'hui dimanche, l'Opéra donnera par extraordinaire, les *Huguenots* de Meyerbeer.

*** Malgré les annonces des journaux, nous croyons être bien informés en disant que le nouvel ouvrage de M. Auber, *la Sœur des fées*, qui pourra bien changer de titre, ne sera pas représentée à l'Opéra avant le 20 mars.

*** M. Dantan vient d'augmenter sa galerie d'hommes célèbres du buste d'Halevy. Ce buste, d'une ressemblance parfaite, est très remarquable, et sera acheté par un grand nombre de dilettanti.

*** Mademoiselle Loisa Puget est de retour à Paris, et donnera un concert le 20 mars. Elle fera entendre plusieurs romances nouvelles, et celles de son dernier album.

*** On nous prie d'annoncer que le petit Remy a joué aux concerts Musard *le Romantique*, et qu'il exécute maintenant le 6e *air varié de M. Ghys*, en annonçant que ces deux ouvrages sont de sa composition. Si le fait est vrai, c'est un charlatanisme impardonnable, et que l'on ne saurait mieux punir que par la publicité.

*** L'Opéra donnera un grand bal le jeudi de la mi-carême. Ce bal sera une fête extraordinaire, pour laquelle l'administration prépare, dit-on, des merveilles de séduction. Différents objets d'une grande valeur, et parmi lesquels on cite des tableaux de peinture de nos premiers maîtres, une montre à la Breguet, des authographes précieux, entre autres de Voltaire, enfin une grande quantité d'objets, seront offerts aux dames qui auront pris leurs billets d'entrée au bureau. Chacune d'elles recevra gratuitement une charmante valse de Jullien, composée exprès pour cette grande solennité, et dans cette valse se trouvera la désignation des lots qu'on gagnera. On évalue à une somme considérable les frais de ce raout d'un genre tout nouveau. Malgré ces dépenses extraordinaires, le prix des places ne sera pas augmenté.

*** Le théâtre de la Renaissance donne aujourd'hui son second bal de *la Mode*. Le premier avait attiré une affluence extraordinaire.

*** On vient de publier à Leipzig, un ouvrage allemand de M. Giacomo Bisozzi, intitulé : *La voix humaine et l'usage que doivent en faire les chanteurs et les cantatrices*.

*** On annonce que M. Czerny, le célèbre compositeur, doit publier incessamment une méthode de piano sur un plan très étendu.

CONCERTS.

*** Aujourd'hui dimanche, à deux heures, aura lieu la deuxièm séance musicale donnée par MM. Alard, Lecointe, Croisilles et Chevillard, dans les salons de M. Petzold, rue Grange-Batelière, 1. Voici le programme : 1° quatrième quatuor en *ut* mineur, de Beethoven, pour deux violons, alto et basse, exécuté par MM. Alard, Lecointe, Croisilles et Chevillard ; 2° variations de Beethoven, sur un thème de Haendel, pour piano et violoncelle, exécutées par mademoiselle Loveday et Chevillard ; 3° quintette en *ut* majeur, de Mozart, pour deux violons, deux altos et basse, exécuté par MM. Alard, Lecointe, Croisilles, Lenepveu et Chevillard ; 4° sonate en *mi* mineur, de Mayseder, pour piano et violon, exécutée par mademoiselle Loveday et Alard. Prix du billet : 5 fr.

*** Aujourd'hui dimanche, à huit heures du soir, M. Filippa donnera un concert dans les salons de M. Pape, 10, rue de Valois.

*** Le concert de mademoiselle Loveday aura lieu le 6 mars, à huit heures du soir, dans les ateliers de M. Erard, 13, rue du Mail. La bénéficiaire jouera la Fantaisie d'Anna Bolena de Doehler, le quatrième sextuor de Bertini, et le septuor militaire de Hummel. On entendra dans ce concert MM. Perrugini, Alard, Chevillard et Liverani, et mesdames Annette Lebrun, Jourdan et Jullien.

*** Mademoiselle Maria Beaucé donnera un concert le 8 mars à huit heures du soir dans la salle Chantereine, dans lequel elle chantera bon nombre de romances. On entendra aussi sur le violon M. Filippa.

*** Samedi, 9 mars, madame Widemann donnera un concert dans les salons de M. Herz. Nous donnerons le programme.

*** Le concert de M. Ferdinand Cellier, violoniste belge, aura lieu le 9 mars, dans les salons de M. Pleyel, rue Cadet, 9. On y entendra MM. Lanza, Marras, mademoiselle Drouart, pour la partie vocale ; et MM. Franchomme, Honoré, Frich et Cellier, pour la partie instrumentale.

*** Mardi 12 mars, mademoiselle Drouart donnera dans la nouvelle salle de M. H. Herz, 38, rue de la Victoire, un grand concert. Voici le programme : 1° Quatuor de Bianca et Faliero, chanté par MM. Wartel, ***, mesdames Lati et Drouart ; 2° Solo de flûte, par M. Frech ; 3° Duo de Paolo et Francesca da Rimini, chanté par mesdames Lati et Drouart ; 4° Solo de violoncelle, par M. Franchomme ; 5° Air de Norma, chanté par Mlle Drouart ; 6° Si j'étais ange, de Monpou, Plus de Mère, de mademoiselle Puget, chanté par M. Wartel, de l'académie royale de musique ; 7° Air chanté par madame Lati ; 8° Solo de piano, exécuté par M. H. Herz ; 9° Le Souvenir, chanté par mademoiselle Drouart ; 10° Solo, par M. Franchomme ; 11° Regret fidèle, de M. Coucone, le Duel, de M. Barrault de Saint-André, chanté par Mlle Drouart. Le piano sera tenu par M. Alari.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Orléans.* — Le troisième concert de l'Institut musical a eu lieu le 23 de ce mois. On y a exécuté les ouvertures du *Pirate* et du *Cheval de Bronze*, un air varié pour clarinette fort mal joué. Les honneurs de la soirée ont été pour mademoiselle Drouart, qui a chanté fort bien un air de *Robin des Bois*, et pour M. Besseville, qui joue de la flûte d'une manière remarquable. M. Pollet devait exécuter une fantaisie pour la harpe, mais il s'en est dispensé. Nous regrettons toujours sincèrement que dans une ville comme Orléans, avec un ensemble d'amateurs distingués, on ne parvienne pas à donner de l'intérêt à ces réunions musicales. Nous engageons M. Pollet, et ceux qui le secondent, à ne pas négliger plus longtemps nos avis, et à faire quelques efforts pour mériter des éloges et des encouragements que nous sommes disposés à leur accorder.

*** *Rouen.* — Mademoiselle Annette Lebrun est à Rouen, et vient de chanter la *Pie voleuse*. Les habitués de l'Opéra souhaitent que cette jeune et jolie cantatrice obtienne beaucoup de succès en province, elle serait une bonne acquisition pour une ville comme Rouen ou Bordeaux.

*** *Bordeaux.* — Vendredi dernier a eu lieu le concert de la Société philharmonique. L'habile violoncelliste, que nous avons tant applaudi au Grand-Théâtre, M. Hainl, s'est fait entendre dans cette soirée : au Casino comme au Grand-Théâtre, comme dans les salons, on a apprécié la pureté infinie, le charme puissant de son archet.

M. Richelmi, s'est fait entendre hier au soir chez madame Ducrest. M. Richelmi brode avec infiniment de goût et de grâce la romance et la chansonnette ; il les veloute, les brillante, les taille à facettes : c'est le lapidaire de l'*album*.

La Figurante a réussi ; cet ouvrage est dédié par l'auteur à Bordeaux, sa ville natale.

*** *Poitiers.* — Mademoiselle Bazin, jeune élève du Conservatoire, a donné un concert qui a attiré tous nos dilettanti fashionables qui ont admiré l'élégance et la pureté de son chant. Elle doit donner sous peu de jours un second concert.

*** *Dole.* — La musique sommeille dans cette ville, que nous avons cependant mise au rang des localités où l'art est cultivé avec plus de goût et d'intelligence ; mais c'est surtout aux efforts de M. Lami qu'on doit les résultats qui ont été obtenus. Cet homme zélé enseigne gratuitement et depuis douze ans le chant dans les écoles primaires ; il a formé plusieurs bons élèves qui professent ou cultivent la musique avec succès dans le département du Jura. M. Muller, organiste de Dole, est aussi un artiste d'un talent remarquable, et qui n'est pas assez apprécié.

*** *Arras.* — *Le Brasseur de Preston* a fait plaisir et aura bon nombre de représentations.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Vienne.* — *Jephte*, *oratorio* de Haendel vient d'obtenir un succès d'enthousiasme. Cette grande composition écrite par ce célèbre auteur dans un âge très avancé et lorsqu'il était déjà privé de la vue, a été exécutée pour la première fois en 1751. Le temps n'a pas enlevé à cet admirable ouvrage le caractère de grandeur et de sublime simplicité, dont sont revêtues toutes les productions du génie de Haendel. Ces chœurs si puissants et si savamment agencés, ces mélodies toujours neuves et originales, ont vivement impressionné le public viennois qui a fait répéter plusieurs morceaux.

*** *Dresde.* — On doit représenter incessamment un opéra nouveau, poëme et musique de M. Meltitz, intitulé : *Czerny George*.

M. Lipinski vient d'être nommé maître des concerts de la cour.

*** *Rome.* — Après avoir donné un concert très brillant à Florence, M. Pixis vient de se faire entendre ici. Un morceau pour trois pianos exécuté par lui, MM. Cramer et Liszt, a obtenu les honneurs de la soirée. Ce concert nous a donné l'occasion d'admirer la belle voix de mademoiselle Francilla Pixis qui débutera incessamment sur notre grand théâtre.

Le Directeur, MAURICE SCHLESINGER.

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

6e Année. — 1839. REVUE ET N° 10.

GAZETTE MUSICALE DE PARIS,

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, DE BALZAC, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, CASTIL-BLAZE, PHILARÈTE CHASLES, F. DANJOU, EDME SAINT-HUGUE, ALEX. DUMAS, ELWART, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), F. HALÉVY (membre de l'Institut), JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, G. LEPIC, LISTZ, MARX, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, AD. PONTECOULANT, RICHARD, L. RELLSTAB (rédacteur de la GAZETTE DE BERLIN), GEORGES SAND, J.-G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT A LA REVUE et à la GAZETTE MUSICALE.

Paris.	Départ.	Étrang.
3 m. 8	9 »	10 »
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	34 »	38 »

La Gazette Musicale paraît le dimanche, et la Revue Musicale le jeudi de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la *Revue et Gazette Musicale de Paris*, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; et chez tous les marchands de musique de France.

Prix d'abonnement à la *Revue et Gazette Musicale*, 30 fr. par année.

IL SERA DONNÉ A LA FIN DE CHAQUE MOIS UNE LIVRAISON des *ARCHIVES CURIEUSES DE LA MUSIQUE.*

ANNONCES : 1 f. la grande lig. de 55 lettres.

PARIS, DIMANCHE 10 MARS 1839.

SOMMAIRE. — Biographies. Hérold, par M. Fétis. — Théâtre-Italien : *le Nozze di Figaro*, par M. Berlioz. — Des fêtes et de la musique en Bretagne aux XVe et XVIe siècles. — Revue critique. — De l'harmonie dans ses rapports avec le culte religieux, par l'abbé Pierre, par F. Danjou. — Lettre de M. Ghys. Nouvelles. — Annonces.

Biographies.

HÉROLD.

Hérold (Louis-Joseph-Ferdinand) naquit à Paris le 28 janvier 1791. Son père, professeur de piano, ne le destinait pas à suivre la même carrière que lui ; et, malgré les heureuses dispositions qu'il montrait pour la musique, l'éducation qu'on lui donnait n'avait pas pour but de les développer. A l'âge de dix ans, il était placé dans un des meilleurs pensionnats de cette époque (1), et il y faisait d'assez brillantes études dont les résultats n'ont pas été sans fruit pour ses succès d'artiste. L'auteur de cette notice, alors élève du Conservatoire, demeurait dans la même maison où il était répétiteur pour le solfége. Ainsi que ses condisciples, Hérold assistait à ses leçons ; mais ses progrès étaient bien plus rapides que ceux de tous les autres élèves : la nature l'avait fait musicien ; il apprenait, ou plutôt il devinait l'art en se jouant, et sans paraître se douter lui-même de sa destination.

La mort prématurée de son père changea tout-à-coup la direction de ses études, et le rendit à sa vocation. Déjà bon musicien, il entra au mois d'octobre 1806 comme élève de piano dans la classe de M. Adam au Conservatoire de musique. Ses mains étaient bien disposées pour l'instrument qu'il adoptait ; bientôt les leçons du maître habile qui le dirigeait dans ses études en firent un pianiste distingué, et le premier prix lui fut décerné au concours du Conservatoire, au mois de juillet 1810. Élève de Catel pour l'harmonie, il cultivait aussi avec succès cette partie de l'art musical, et se disposait à recevoir les leçons de Méhul, pour achever de s'instruire dans l'art d'écrire les pensées musicales qui déjà faisaient pressentir son génie. Ce fut au mois d'avril 1811 que Méhul devint son maître. Les leçons de ce grand artiste, et peut-être plus encore sa conversation piquante et remplie d'une spirituelle raison, exercèrent la plus heureuse influence sur le développement des facultés d'Hérold. Ses progrès furent ceux d'un homme né pour être artiste, et une année et demie d'étude lui suffit pour être en état de disputer et d'obtenir le premier grand prix de composition musicale au concours de l'Institut, au mois d'août 1812. La cantate qu'il composa pour ce concours (*Mademoiselle de Lavallière*) ne donnait peut-être pas une mesure exacte du talent élevé qu'il devait avoir un jour, mais on ne peut nier qu'il ne s'y trouve une indication certaine des plus heureuses dispositions.

Au mois de novembre de la même année, Hérold partit pour Rome en qualité de pensionnaire du gouvernement. La plupart des élèves qui obtiennent au concours le grand prix de composition, objet unique de leur jeune ambition, considèrent cependant comme un temps d'exil celui que les réglements de l'Institut les obligent à passer en Italie, et surtout à Rome ; il n'en était pas ainsi d'Hérold. Depuis long-temps il soupirait après ce ciel de l'Ausonie sous lequel il lui semblait qu'on ne devait trouver que de belles inspirations. Aussi a-t-il souvent avoué depuis lors que le temps qu'il avait passé dans la capitale du monde chrétien était le plus heureux de sa vie. Après trois années d'études et de travaux, il quitta cette terre classique de l'antiquité pour se rendre à Naples. Là, il lui sembla qu'il vivait d'une autre vie. Un ciel incomparable, un air pur, vif et léger, un site admirable, l'enthousiasme naturel des habitants, tout

(1) Ce pensionnat était celui de M. Hix, rue de Matignon, près des Champs-Élysées.

enfin était fait pour lui donner, dans ce pays, cette fièvre de production qu'on n'éprouve point ailleurs avec autant d'intensité. Le désir d'écrire pour le théâtre le tourmentait; l'occasion se présenta bientôt à lui, et peu de temps après son arrivée à Naples, il y put faire représenter un opéra en deux actes dont le titre était : *La Gioventù di Enrico Quinto*. Hérold n'a pas fait connaître à ses compatriotes la musique de cet ouvrage; tout ce qu'on en sait, c'est qu'elle fut goûtée des Napolitains, et que l'opéra obtint pendant plusieurs représentations un succès non contesté. Ce fait est assez remarquable, car, à l'époque dont il s'agit, un préjugé presque invincible était répandu dans toute l'Italie, et surtout à Naples, contre les musiciens de l'école française. Un compositeur, né sur les bords de la Seine, écrivant pour le théâtre *Del Fondo*, et des Napolitains écoutant sa musique et l'applaudissant, étaient une nouveauté.

De retour à Paris vers la fin de 1815, Hérold n'y resta pas long temps sans trouver l'occasion de faire l'essai de ses forces sur la scène française. Boïeldieu, qui avait découvert dans ce jeune artiste le germe d'un beau talent, voulut l'aider à faire le premier pas, toujours fort difficile, à cause de la mauvaise organisation de nos théâtres lyriques : il l'associa à la composition d'un opéra de circonstance auquel il travaillait, sous le titre de *Charles de France*. Cet ouvrage, qui fut joué en 1816, fit connaître avantageusement Hérold, et le livret des *Rosières* lui fut confié. Un opéra en trois actes fournit toujours au musicien qui l'écrit des occasions de déployer ses facultés; Hérold sut profiter du cadre de celui-ci pour faire quelques morceaux où l'on pouvait voir qu'il ne serait pas un musicien ordinaire. On y sentait encore l'inexpérience du jeune homme, et peut-être aussi pouvait-on comprendre, à de certains éclairs de fantaisie qui s'y faisaient apercevoir de temps en temps, que le compositeur s'y était fait violence pour se mettre à la portée des habitués du théâtre Feydeau de cette époque; mais nonobstant cette sorte d'incertitude de manière qui se fait remarquer dans la partition des *Rosières*, on ne peut nier qu'il n'y eût dans cet ouvrage des qualités qui méritaient peut-être plus d'estime qu'on ne leur en accorda. *Les Rosières* furent représentées vers la fin de 1816 à l'Opéra-Comique, et leur succès décida du reste de la vie de l'artiste.

La Clochette, opéra en trois actes, suivit de près *Les Rosières*. Là, il y avait bien plus de force dramatique que dans le premier ouvrage, bien plus de passion, et l'on y apercevait d'immenses progrès faits par Hérold dans l'art d'appliquer la musique à la scène. Le gracieux et piquant petit air *Me voilà, me voilà*, un duo au deuxième acte et plusieurs phrases charmantes répandues dans quelques autres morceaux démontraient qu'il y avait de la mélodie dans la tête du compositeur; l'air d'Azolin annonçait une âme passionnée, et le finale du premier acte, ainsi que plusieurs morceaux du second et du troisième, faisaient pressentir un compositeur dramatique d'un ordre élevé. Il y avait d'ailleurs dans cette partition des effets d'instrumentation d'un genre neuf; mais rien de tout cela ne fut compris. La pièce réussit, mais plutôt à cause du sujet et du spectacle que par le mérite de la musique.

Près de dix-huit mois se passèrent avant qu'Hérold obtint un poëme d'opéra après *la Clochette*, et ce temps fut employé par lui à écrire des fantaisies de piano et d'autres pièces, genre dans lequel il a produit de jolies choses qui n'ont pas obtenu le succès qu'elles méritaient. Son goût le reportait toujours vers le théâtre, et quelquefois il s'irritait contre l'injustice qui lui en rendait les abords si difficiles. Fatigué d'attendre le bon ouvrage après lequel il soupirait, il finit par consentir à écrire la musique du *Premier venu*, comédie en trois actes, spirituelle, mais froide, et la pièce la moins propre à être mise en opéra. Cet ouvrage n'avait point d'ailleurs le mérite de la nouveauté; depuis longtemps il était au répertoire du théâtre Louvois en comédie, d'où Vial l'avait retiré pour le transporter à l'Opéra-Comique. Rien n'était moins favorable au développement des facultés chaleureuses d'Hérold que cette pièce; aussi ne put-il parvenir à la réchauffer, et peut-être lui-même fut-il pris de froid en l'écrivant; mais comme il faut toujours que l'homme de talent se manifeste, même dans l'ouvrage le plus médiocre, il y avait dans la partition du *Premier venu* un trio excellent de trois hommes qui feignent de dormir. Cet opéra fut représenté vers la fin de l'année 1818.

Le désir de produire tourmentait Hérold, mais l'aliment lui manquait toujours; les auteurs semblaient n'avoir pas de confiance en son talent, et ne lui proposaient pas de poëmes. Ce fut cet abandon où on le laissait qui le décida à reprendre l'ancien opéra-comique des *Troqueurs* (1), et à lui adapter une musique nouvelle. Cette pièce fut jouée en 1819 : le talent des acteurs lui procura quelques représentations, mais le genre de l'ouvrage ne convenait plus au goût de notre époque; il ne put se soutenir au théâtre. Une sorte de fatalité semblait poursuivre celui dont les débuts avaient annoncé une carrière brillante. Un opéra en un acte, dont le titre était *l'Amour platonique*, lui avait été confié; la musique en fut composée rapidement, mise à l'étude, et bientôt arriva la répétition générale (1819) où l'on remarqua des choses charmantes; mais la pièce était d'une faiblesse extrême, et les auteurs la retirèrent avant qu'elle fût jouée. Hérold ne se laissait point encore abattre par sa mauvaise fortune, et le besoin d'écrire le tourmentait toujours. M. Planard lui donna en 1820 une jolie comédie intitulée *l'Auteur mort et vivant*; malheureusement cette pièce était d'un genre peu favorable à la musique; le compositeur ne put y développer son talent, et le succès assez froid des représentations n'ajouta rien à sa renommée. Il paraît que cette sorte d'échec acheva de jeter le découragement dans l'âme d'Hérold, car pendant les trois années suivantes il se condamna au silence, et sembla avoir renoncé au théâtre.

Dans cet intervalle la place de pianiste-accompagnateur de l'Opéra-Italien devint vacante. Hérold la demanda et l'obtint. Dès lors les devoirs de cette place s'emparèrent de la plus grande partie de son temps; le reste fut employé à écrire un assez grand nombre de morceaux de piano. Cet artiste, dans la fleur de l'âge et du talent, se voyait en quelque sorte repoussé du théâtre pour lequel il était né. Il y a de ces phases de mauvaise fortune dans la vie de presque tous les hommes de mérite.

Le repos de trois années auquel Hérold s'était condamné lui avait rendu cette ardeur de production qui est ordinairement le présage des succès. Son premier ouvrage, après ce long silence, fut *le Muletier*, représenté en 1823 à l'Opéra-Comique, avec un succès qui ne s'établit point sans contestation, mais qui finit par se consolider, et qui fut dû seulement au mérite de la musique. Cette musique est colorée, dramatique, et remplie de traits heureux et d'effets nouveaux. *Lasthénie*, composition d'un genre gracieux, qui n'avait d'autre défaut que d'avoir pour base un sujet grec, à l'époque où ce genre ne jouissait d'aucune faveur, *Lasthénie* fut jouée à l'Opéra dans le cours de la même année. Cet ouvrage ne fit point une vive sensation sur le public, mais les connaisseurs rendirent justice au talent du musicien, et la pièce obtint un certain nombre de représentations. Les suc-

(1) *Les Troqueurs*, opéra-comique en un acte, avaient été mis en musique par Dauvergne. Ce fut le premier ouvrage de ce genre qu'on écrivit en France.

cès de l'armée française dans la guerre d'Espagne de 1823 donnèrent lieu à la composition d'un opéra (*Vendôme en Espagne*) auquel Hérold prit part conjointement avec M. Auber. Les morceaux improvisés qu'il écrivit pour cette partition renfermaient de jolies choses qu'il a employées depuis avec succès dans d'autres ouvrages.

En 1824. Hérold fut encore chargé par l'administration de l'Opéra-Comique de la composition d'un opéra de circonstance qui a survécu au moment qui l'avait fait naître; cet ouvrage est intitulé *le roi René*. L'année suivante il écrivit pour le même théâtre un acte qui avait pour titre *le Lapin blanc*. Rien ne fut jamais moins musical que cette bluette; aussi le musicien fut-il mal inspiré : paroles et musique, tout était également faible dans cet ouvrage.

C'est ici le lieu de faire remarquer le changement qui s'était opéré dans la manière d'Hérold pendant les trois années où il s'était abstenu de travailler pour le théâtre. Témoin des brillants succès des œuvres de Rossini, dont il accompagnait la musique au Théâtre-Italien, il se persuada qu'il n'existait plus qu'un moyen d'obtenir les applaudissements du public, et que ce moyen consistait dans l'imitation plus ou moins exacte des formes de la musique à la mode. Beaucoup d'autres partageaient son erreur, mais ils n'avaient pas son talent; pour lui cette erreur fut déplorable, car elle le détourna pendant quelque temps de la route qui seule lui convenait.

Marie, opéra en trois actes, représenté à l'Opéra-Comique en 1826, marqua le retour d'Hérold vers le genre qui lui appartenait; ce fut à la fois et son plus bel ouvrage jusqu'à cette époque, et son plus beau succès. Sa sensibilité s'était livrée dans cette production à plus d'expansion qu'elle n'avait fait jusque là; de là vient que tous les morceaux obtinrent dans le monde une vogue que n'avait point eue auparavant la musique d'Hérold. Ce moment était favorable, et peut-être l'artiste aurait-il pris dès lors le rang dont il était digne, si son entrée à l'Opéra comme chef du chant lui avait laissé le temps de profiter de la justice tardive qui venait de lui être rendue. Depuis deux ans il avait quitté la place d'accompagnateur au Théâtre-Italien pour celle de chef de chœurs. En 1827, il renonça à celle-ci pour la position dont il vient d'être parlé. Dès lors, fatigué de mille devoirs incompatibles avec la liberté nécessaire aux travaux de l'imagination, il se vit hors d'état de profiter des circonstances favorables qui s'offraient à lui pour mettre le sceau à sa réputation, et ses loisirs ne furent plus employés qu'à écrire la musique de quelques ballets. C'est ainsi qu'il donna à l'Opéra *Astolphe et Joconde*, ballet en trois actes, en 1827; *la Somnambule*, ballet en trois actes, dans la même année. *Lydie*, ballet en un acte, en 1828; *Cendrillon*, ballet en trois actes. C'est aussi vers la même époque qu'il écrivit l'ouverture, les chœurs et quelques autres morceaux pour le drame de *Missolonghi*, représenté à l'Odéon.

Trois années s'étaient écoulées depuis qu'Hérold avait donné son opéra de *Marie* à l'Opéra-Comique, lorsqu'il écrivit, en 1829, un acte rempli de choses charmantes sous le titre de *l'Illusion*. La musique de cet ouvrage était mélancolique et passionnée; Hérold y transporta l'ouverture qu'il avait écrite autrefois pour *l'Amour platonique*. Dans cette même année, le roi lui accorda la décoration de la Légion-d'Honneur, distinction qui lui était due à juste titre.

Emmeline, opéra en trois actes, représenté en 1830, ne réussit pas; mais l'année suivante, Hérold prit une éclatante revanche par *Zampa*, en trois actes; production digne d'un grand maître et qui plaça enfin l'artiste au rang des compositeurs français les plus renommés. Abondance de motifs heureux, passions bien exprimées, force dramatique, génie de l'instrumentation et de l'harmonie, tout se trouve dans cet ouvrage, dont le succès n'a pas été moins brillant en Allemagne qu'en France. Peu de temps après, Hérold prit part, avec plusieurs autres musiciens, à la composition de *la Marquise de Brinvilliers*, opéra en trois actes.

Soit à cause de ses travaux de l'Opéra, soit par suite de la fatigue occasionnée par ses derniers ouvrages, Hérold commençait à ressentir quelque altération dans sa santé. Jeune encore, il aurait pu arrêter les progrès du mal par le repos et le changement de climat; mais rien ne put le décider à s'éloigner du théâtre de ses succès récents, et à cesser de travailler. Malgré les représentations de ses amis, il continua le genre de vie qu'il avait adopté, et ce ne fut que lorsque la maladie eut abattu ses forces, que la crainte commença à s'emparer de lui. La nouvelle administration de l'Opéra-Comique éprouvait le besoin d'avoir des opéras nouveaux qui fussent appris en peu de temps; Hérold avait en portefeuille la partition du *Pré aux Clercs*; mais elle exigeait des études et des préparatifs trop longs pour la situation du théâtre; Hérold le comprit et improvisa le petit opéra de *la Médecine sans médecin*, bagatelle où l'on retrouve la touche d'un maître. Cette dernière production de l'artiste précéda de peu de temps la représentation du *Pré aux Clercs*, ouvrage d'un genre plus doux que *Zampa*, mais non moins heureusement conçu. Ce fut le chant du cygne. La maladie de poitrine qui dévorait les jours d'Hérold faisait chaque jour d'effrayants progrès. Les agitations de la mise en scène et du succès en hâtèrent le développement, et moins d'un mois après le dernier triomphe de l'artiste, elle le précipita dans la tombe, laissant dans une douleur profonde tous ceux qui avaient pu apprécier les qualités de l'homme de bien, et dans le regret d'une existence si courte ceux qui ne connaissaient que son génie. Il mourut le 18 janvier 1833, aux Thermes, près Paris, et fut inhumé au cimetière du Père Lachaise, non loin de la tombe de son maître Méhul. Il avait laissé inachevée la partition d'un opéra en deux actes, intitulé *Ludovic*: M. Halevy termina cet ouvrage qui fut joué avec succès en 1834.

FETIS.

THÉATRE-ITALIEN.

LE NOZZE DI FIGARO,

Représentation au bénéfice de Lablache.

C'est une bonne idée de Lablache d'avoir choisi ce chef-d'œuvre pour son bénéfice; car, les quelques représentations de *Don Juan* à part, on peut dire que depuis longtemps on n'avait entendu au Théâtre-Italien de musique pure, expressive, spirituelle, savante et naturelle comme celle-là. Je n'ai jamais tant admiré la puissance créatrice du génie de Mozart et la constante lucidité de son intelligence; il y a quelque chose de désespérant, j'allais presque dire d'impatientant, dans cette beauté inaltérable toujours calme et sûre d'elle-même qui vous oblige à un hommage incessant du début à la fin d'une œuvre d'aussi longue haleine. Et pourtant la plupart des auditeurs disaient en sortant : Ça ne fait pas d'effet, c'est froid. Notre public parisien a la détestable habitude de vouloir toujours formuler ses jugements d'après le bruit des applaudissements du parterre, la plus trompeuse et la moins significative des manifestations dans beaucoup de cas. Une foule de choses d'une incontestable médiocrité, pour ne rien dire de plus, peuvent en effet les exciter à coup sûr, sans que les gens qui applaudissent accordent eux-mêmes une estime réelle à ce dont ils font

ainsi, en apparence, le succès; tandis que des chefs-d'œuvre seront exposés devant un auditoire calme, mais attentif et pénétré d'une admiration profonde et raisonnée dont la valeur est bien supérieure aux cris et aux battements de mains. C'est ainsi qu'il faut interpréter, je crois, le silence religieux avec lequel *le Nozze di Figaro* ont été écoutées lundi dernier. Je n'en veux pour preuve que les exclamations enthousiastes lancées à demi-voix par mes voisins de droite et de gauche, qui n'ont guère applaudi cependant qu'une ou deux fois durant toute la soirée. Rien d'ailleurs, dans cette partition modèle, n'est propre à exciter de violents transports: le sujet ne comportait aucun de ces élans qui émeuvent et entraînent les masses; c'est une comédie lyrique, genre un peu froid en soi, que Mozart a traitée absolument comme toutes les notions acquises de l'art et le sentiment du beau et du vrai indiquent qu'elle devait l'être. Chaque personnage dit musicalement ce qu'il doit dire, rien de plus, rien de moins; chaque scène est commencée, conduite et terminée d'une façon claire et simple autant que naturelle; l'orchestre ne contient aucun des instruments bruyants que nous avons l'habitude d'entendre aujourd'hui, et dont le style d'une œuvre semblable n'indiquait pas l'emploi et le défendait même. Malgré toutes ces chances contraires aux applaudissements (puisque nous sommes forcé d'en parler à ceux qui s'en préoccupent avant tout), il faut pourtant bien tenir compte du chaleureux accueil qu'ont reçu sept ou huit morceaux, et c'est bien quelque chose. Le fameux air « *Non più andrai* » a été redemandé; un autre bis très énergique et général a amené la répétition du duo de la lettre; le final du premier acte, l'air de Tamburini, le second air de Figaro, ont été également très applaudis; que veut-on de plus? Si d'autres morceaux, plus beaux encore, ont laissé tiède l'auditoire, c'est à l'exécution qu'il faut s'en prendre. Madame Albertazzi est d'une froideur désespérante, et l'air de Cherubino, cet air charmant où l'agitation amoureuse de l'adolescent est reproduite d'une façon si piquante et si vraie, ne pouvait manquer de souffrir beaucoup de ce défaut absolu de chaleur. J'en puis dire à peu près autant d'un autre morceau « *Voi che sapete* » qu'elle a rendu fidèlement quant aux notes, mais sans laisser pressentir, par un seul accent venu du cœur, qu'elle eût aperçu l'intention du compositeur, sympathisé avec son émotion et compris en rien sa pensée. Ce n'est pas ainsi que veut être interprété Mozart ni aucun autre musicien dramatique digne de ce nom. Madame Persiani mérite le même reproche sous quelques rapports; cependant nous serons moins exigeant en raison du caractère du rôle de la comtesse, qui ne demande pas, à beaucoup près, autant de mouvement, et qui peut, à la rigueur, permettre à la cantatrice d'avoir l'air de s'ennuyer un peu. Nous mourions de peur que madame Persiani, cédant au besoin de montrer, comme de coutume, la prodigieuse agilité de sa voix, ne se permît de broder les mélodies de Mozart; hâtons de lui rendre justice en déclarant qu'il n'en a rien été et qu'elle les a chantées très simplement, mais avec une complète inexpérience du genre large, le plus difficile de tous il est vrai. C'est ainsi que son grand air du second acte a paru monotone et froid, uniquement à cause d'une espèce de gêne et d'incertitude mal déguisées par la cantatrice, qui ne paraissait pas se douter du mol abandon et de la mélancolie expansive qu'exige ce morceau. Madame Persiani, toutefois, a parfaitement rendu sa partie dans le duo de la lettre avec mademoiselle Grisi, qui a soutenu le rôle de Susanne avec une grâce et une finesse ravissantes. Tamburini est un excellent Almaviva; il nous a semblé cependant reconnaître un léger affaiblissement dans son organe; peut-être cela tenait-il au voisinage de Lablache, dont la voix tonnante écrase toutes celles du même timbre qui ont le malheur de figurer auprès d'elle dans un ensemble. Lablache est toujours le grand acteur, grand chanteur, grand musicien que nous connaissions. Rien n'est plus finement senti ni mieux raisonné que son exécution; il entre dans le cœur même de l'œuvre qu'il interprète, il s'identifie avec son personnage, il le fait vivre d'une vie si active et si chaude que son animation se communique plus ou moins aux autres acteurs quand ils sont en scène avec lui. Il ménage les ressources de sa voix avec une habileté rare, ne l'émettant qu'avec réserve dans le commencement des morceaux, en accroissant l'intensité au fur et à mesure que l'intérêt musical augmente, et lui donnant carrière à la péroraison avec une force, une beauté de sons, un à-propos et une verve qui donnent au chanteur et à l'acteur cette immense supériorité acquise dès long-temps à Lablache et que personne ne songe à lui contester. Les chœurs se sont montrés d'une grande faiblesse, bien que leur tâche fût légère cette fois; l'orchestre au contraire, dirigé par M. Tilmant aîné avec cette attention intelligente qui témoigne de son admiration et de son respect pour Mozart, n'a presque rien laissé à désirer. A la chute du rideau, Lablache, redemandé, a reparu sur la scène au moment où une couronne, grande comme une roue de cabriolet, tombait à ses pieds. Si c'est un hommage sincère (et nous le croyons), exprimé de la sorte il est d'une maladresse extrême; si c'est une plaisanterie, elle ne saurait être ni plus déplacée ni de plus mauvais goût. Rubini, dans l'entr'acte, avait chanté sa cavatine favorite de *la Niobé*, de Paccini, c'est dire qu'on la lui a redemandée avec cris et trépignements. Le thème de cet air est vraiment heureux, et ce n'est certes pas l'accompagnement qui le fait valoir. On ne saurait écrire un orchestre plus misérable ni plus maladroit que celui-là; il y a surtout une petite flûte, suivant de temps en temps à la double octave la partie de chant, dont l'idée est des plus communes et l'effet souverainement désagréable.

H. Berlioz.

DES FÊTES ET DE LA MUSIQUE EN BRETAGNE AUX XVe ET XVIe SIÈCLES.

A dire vrai, cette note est publiée plutôt pour donner une idée de la somptuosité des fêtes de ce temps, que comme note musicale. Cependant les divers instruments qui toujours prenaient part à ces cérémonies leur donnant un à-propos et un intérêt dont je n'ai pas dû me priver. D'autre part, dans nos fêtes bourgeoises où le cortége se compose uniquement de magistrats vêtus du sombre habit noir, entourés, précédés et suivis de l'habit uniforme étriqué, on se fait peu l'idée de l'éclat des fêtes brillantes du moyen-âge: quelques rapides extraits, non des chroniques d'imagination, mais des cérémonials, des procès-verbaux et des inventaires officiels des XIVe et XVe siècles, doivent donc exciter quelque curiosité, surtout lorsque ces extraits sont donnés sans le prestige du style qui pourrait faire douter de leur vérité: c'est une simple reproduction, il faut le redire, de procès-verbaux contenus dans un grand nombre de volumes et de manuscrits de nos archives et de nos bibliothèques.

En tête du cortége marchaient les trompettes et les tambours. Ces derniers n'étaient pas tous à pied: on en plaçait souvent à cheval derrière les trompettes des gens d'armes; mais évidemment on appelait ainsi les timballiers, car ils avaient deux tambours *qui sonnaient plusieurs sons agréables*. — On a compté, dans certaines fêtes, jusqu'à cinquante-quatre trompettes réunies et sonnant ensemble

la marche, et tous ensemble *bruyaient tant, que l'un n'entendait pas l'autre.*

Les morte-payes ou héraults de la ville, vestus de leurs casaques de velours blanc, semées d'hermines de velours noir pourfiées d'argent, la pertuizane en main, précédaient *une école de violons.*

Après les musiciens venaient les confrairies, tant de mestiers que de dévotion, chacune précédée de torches armoyées des armes de la ville, et chaque confrère tenant un cierge blanc en la main, celle des boulangers marchant la dernière et au rang d'honneur parmi celles des mestiers.

Les corps d'état portaient leurs immenses *torches de métiers*, si fort grandes et grosses, que telles avaient plus de soixante pieds de hauteur. Cet usage, qui s'était conservé pour la procession de la Fête-Dieu, n'a cessé que depuis peu d'années à Nantes même, où d'habiles ouvriers exposaient ainsi aux yeux de tous des chefs-d'œuvre manuels, dont chaque corps d'état était fier, et qu'il présentait avec orgueil à ses rivaux. Ces chefs-d'œuvre étaient d'un grand intérêt pour la population, car elle la faisait tout entière, pour ainsi dire, prendre part à la fête, tant chaque famille était heureuse de contempler un travail auquel souvent mille mains avaient pris part pour le mieux orner.

Après, marchait une compagnie de cent enfants, pompeusement vestus, sous douze guidons, suivis de la grande enseigne, précédés d'*un jeu de musette de Poitou.*

Les magistrats, les prévôts des marchands, les notables de la cité, venaient après les corps d'états, dans un costume grave et sévère.

Lorsqu'il s'agissait d'un vœu, le clergé prenait la plus grande part à la cérémonie. Ainsi, à Rennes, à la suite d'une maladie contagieuse, la ville ayant fait un vœu à Notre-Dame-de-Bonne-Nouvelle, cette chapelle à laquelle la duchesse Anne donna le manteau royal en drap d'or, qu'elle portait le jour de son mariage à Nantes, voici quel fut le cortége :

Les bannières et croix des paroisses précédaient *une école de dix violons,* vestus de robbes de coton blanc, froncés sur les espaules, suivis de la compagnie de cent enfants, dont nous avons déjà parlé, qui marchaient sous douze guidons; cette compagnie fermée *de quatre hautbois*, vestus de robes de fustaine blanche, barrée de rouge, les testes couronnées de guirlandes de fleurs, *qui jouaient l'hymne Ave maris Stella.* A quelques pas après, marchait le clergé régulier, composé des pères minimes, capucins, cordeliers, carmes et frères prédicateurs, chaque couvent sous sa croix, suivis du clergé séculier des neuf paroisses et autres étant lors en la ville de Rennes, revestus de tuniques, chappes et autres ornements d'église, le cierge blanc allumé en main ; après lesquels marchaient les moines de Saint-Melaine, revestus des plus riches paremens de leur abbaye, et estait cette compagnie du clergé fermée de *quatre joueurs de hautbois du Poitou*, vestus de casaques de fustaine blanche barrée de soye bleuë et incarnadine, flottantes et battantes sur les talons, les testes couronnés de guirlandes et chapeaux de fleurs, et *jouaient l'O Gloriosa Domina, etc.;* ensuite paraissait l'enseigne de la cérémonie, qui estait de taffetas blanc, de dix pieds en carré, semé, dans le vuide, de lys et d'hermines meslées par ensemble; d'un costé, sous le nom de MARIA, estait dépeinte la Sainte-Vierge, tenant entre ses bras son enfant JESUS, élevé par dessus la ville de Rennes; et de l'autre costé sous le nom de JESUS paraissaient, de part et d'autre, les images de saint Sébastien et saint Roch; au bas de l'enseigne, les armes de la France et de la ville. Sous cette enseigne, marchaient vingt-quatre jeunes enfants vestus en anges, couverts de brocatel d'or et d'argent, la teste environnée de soleils d'or, leurs épaules empannées de petits aislerons, portant en une main un cierge allumé, et, de l'autre, supportaient chascun son escu ou rondache ceinte de lauriers verdoyants, avec un miracle de Notre-Dame-de-Bonne-Nouvelle, représenté dessus en platte peinture, au bas expliqué par des vers grecs et latins, composés par les frères novices dudit couvent de Bonne-Nouvelle.

Le vœu estait porté au milieu de cette troupe; il représentait, en argent, la ville de Rennes, avec ses murs, tours, porteaux, églises et édifices notables; une image de Nostre-Dame s'élevait par dessus, estendant la main sur le couvent de Bonne-Nouvelle, son petit Jésus donnant la bénédiction à la ville; le tout du poids de cent dix-neuf marcs, provenus d'une cueillette générale qu'on fit par la ville à cette intention. Il estait élevé sur un brancart, couvert d'une housse de satin blanc, parsemée d'hermines, de velours noir, porté par huit eschevins élus à la pluralité des voix, environnés de vingt-quatre enfants, accoustrés en anges, portant chacun un miracle de Notre-Dame-de-Bonne-Nouvelle dépeint en leur escu.

Les connestables, syndic, miseurs, eschevins et corps de ville, précédez d'*un jeu de hautbois*, accompagnaient le vœu.

Ils étaient *suivis de la musique* qui précédait les chanoines de la cathédrale, parés des plus riches ornements de leur église, l'évesque mitré, suivi de ses aumosnier et chappelains, le parlement, le présidial et le corps de ville; ces compagnies fermées par les morte-payes ou héraults de la ville qui repoussaient la foule du peuple qui suivait la procession au nombre de plus de cinquante mille hommes.

Toutes les rues par où passa la procession estaient tapissées, et, à l'entrée du cimetière de Sainte-Anne, estait dressé un portail élevé de vingt-quatre pieds, orné de sept riches tableaux : celuy du milieu, qui était le plus grand, présentait le glorieux patriarche saint Dominique, qui recevait le rosaire des mains de Notre-Dame, les quinze mystères représentés en l'arcade dudit tableau. De part et d'autre, existaient six autres tableaux moindres, représentant saint Antonin de Florence, le bienheureux Albert le-Grand, saint Vincent Ferrier, saint Ambroise de Sienne, saint Jacques de Venise, le bienheureux Jacques Allemand, tous religieux du même ordre; à main droite, *sur un theastre y avait une musique douce;* la porte du cimetière de Bonne-Nouvelle estait ornée des armoiries du pape entre deux trophées, du roy entre celles de Bretagne et d'un autre riche écusson; plus bas, celles de M. l'évesque de Rennes, de la ville et du general des FF. prédicateurs. L'entrée de l'église estait ornée d'un portail composé de trois pyramides; entre lesquelles apparaissaient deux anges de satin blanc à broderie d'or, qui, d'une main, donnaient l'encens, et, de l'autre, présentaient des fleurs. La procession estant entrée dans l'église, le vœu fut déposé dans le chœur, *où, le motet chanté*, il fut porté en la chapelle de Notre-Dame-de-Bonne-Nouvelle, et posé devant l'autel *pendant qu'on chantait plusieurs antiennes et oraisons.* Cela fait, la procession, en mesme ordre que devant, se rendit à Saint-Pierre, entrant en la ville par la porte Mordelaise ou Royale, au-devant de laquelle, sur la place dite la Lice, les connestables et syndics des bourgeois donnèrent le feu, chacun par son endroit, à un bûcher de joie dressé devant le ravelin de ladite porte.

On a tenu comme pour miracle que, nonobstant l'innombrable multitude du peuple qui se rendit à Rennes de toutes les autres villes de la Haute et Basse-Bretagne, de Normandie, Maine, Touraine, Anjou et Poitou, en si grand nombre, que dès le vendredy, jour de la reddition du vœu, le pain manqua, et que, néanmoins, il ne se fit aucun désordre, tant la dévotion avait d'ascendant sur la nécessité, et que, ces quatre jours, la ville de Rennes fut tellement

en dévotion, qu'on n'y voyait que communions et visites d'églises.

(La suite à un prochain numéro.)

Revue critique.

DE L'HARMONIE

DANS SES RAPPORTS AVEC LE CULTE RELIGIEUX,

par l'abbé Pierre (1).

C'est du sein du clergé français que sont sortis, pendant plusieurs siècles, les hommes les plus éminents dans les lettres et dans les arts. La musique moderne, en particulier, a pris naissance dans les cloîtres, où sa théorie s'est successivement développée, où ses principes se sont successivement étendus, où toutes ses parties se sont progressivement perfectionnées. Depuis saint Jean Damascène, saint Grégoire, Gerbert, Hucbald, Gui d'Arrezo, jusqu'au père Martini et l'abbé Vogler, on trouve une série innombrable de grands artistes, de savants théoriciens sur la musique, parmi les ministres du culte catholique. Les plus illustres pontifes, les plus doctes prélats ne dédaignaient pas alors de s'adonner à l'étude, et même à l'enseignement du chant et de la musique, dont les merveilleux effets ajoutent à la splendeur de l'office divin. Saint Nicet, saint Bernard, saint Augustin, saint Ambroise, le grand Gerson, saint Thomas d'Aquin, et une foule d'autres évêques ou prêtres ont écrit des traités spéciaux ou des pages remarquables sur l'art musical qui faisait alors partie de l'enseignement ecclésiastique. Les temps sont bien changés. Aujourd'hui, et depuis près de deux siècles, l'enseignement de la musique est proscrit de tous les séminaires. Les sublimes et antiques mélodies de l'Église sont vociférées par des hommes gagés, ridiculement affublés du costume ecclésiastique; et la plupart des prêtres en sont venus à ce point d'ignorance, qu'ils ne savent pas même entonner les parties du chant qui leur sont réservées suivant les règles de la liturgie.

C'est surtout à la congrégation des prêtres de Saint-Sulpice que nous devons cet anéantissement progressif de l'art religieux. Chargée presque exclusivement de l'enseignement théologique dans tous les diocèses de France, cette congrégation s'est imposé l'obligation de bannir l'étude de la musique des séminaires qui lui sont confiés, et cette déplorable disposition de son règlement n'est que trop bien observée. Cet état de choses n'est pas seulement funeste à l'art, mais il a encore les résultats les plus fâcheux pour la religion. Et ce n'est pas une des moindres causes de l'affaiblissement de l'antique foi chrétienne, de la solitude de nos églises, de l'indifférence pour le culte catholique, que la négligence avec laquelle le clergé traite actuellement cette partie importante de l'office divin.

Cependant il se fait çà et là quelques tentatives isolées pour régénérer la musique sacrée, et dans quelques endroits le concours ou la tolérance du clergé ont secondé les efforts des artistes.

Au nombre de ces tentatives, il faut mentionner en première ligne l'ouvrage que vient de publier M. Pierre, prêtre du diocèse de Metz. *De l'harmonie dans ses rapports avec le culte religieux*, tel est le titre de ce livre dont le contenu annonce de la part de son auteur une connaissance assez approfondie de la science musicale. La *préface* a pour objet de faire ressortir les bienfaits de la musique religieuse et d'en tracer rapidement l'histoire. L'ouvrage est ensuite divisé en deux parties. La première est intitulée *Études élémentaires d'harmonie;* l'autre, *Éléments d'un cours de musique vocale.*

Nous n'entreprendrons pas l'analyse de ce traité; nous nous bornerons à dire qu'il est écrit clairement, et que les principes de l'harmonie y sont bien exposés. Ce livre ne présente d'ailleurs rien de particulier; la théorie musicale y est envisagée de la même manière que dans les traités de M. Reicha, dont il est en quelque sorte l'abrégé. Nous regrettons toutefois d'y voir figurer quelques exemples qui sont mal écrits, et qui contiennent plusieurs fautes graves. Nous voulons donc songer moins au mérite intrinsèque de l'ouvrage qu'à l'intérêt que mérite celui qui l'a écrit. En effet, la publication de ce livre est presque un acte de courage de la part de M. l'abbé Pierre, car il est certain que parmi ses supérieurs ecclésiastiques il rencontrera peu d'encouragement et peu de sympathie; il devra même s'estimer très heureux s'il n'encourt point leur blâme. Puissent du moins son nom, son caractère, l'esprit dans lequel cet ouvrage est écrit, les intentions qui l'ont dicté procurer le bien que l'auteur en attend, c'est-à-dire le développement des études musicales parmi les membres du clergé, et l'amélioration de la musique dans nos églises!

F. Danjou.

(1) Paris, chez M. Pierre, rue Saint-Pierre-Montmartre, 15.

Monsieur le directeur,

Dans la première lettre que je vous ai écrite, je disais : « M. Remy, qui, pendant les deux dernières années que » j'ai passées à Londres et à Vienne, jouait le *Romantique* » sous son nom, exécute maintenant mon sixième air varié, » édité par vous, et laisse supposer (en omettant le nom de » l'auteur) que ce morceau est encore de lui. »

Le fait est tellement vrai, que je lus moi-même alors dans un journal que M. Remy avait exécuté le *Romantique*, composé par lui, et je tiens de l'éditeur qu'il a dû faire des démarches pour que le nom de l'auteur fût déclaré.

Maintenant j'ajouterai de plus, toujours dans l'intérêt *de la vérité* (et tous les violonistes de chez M. Musard sont là pour l'attester), qu'un autre air varié de moi, intitulé : *Thème original*, a été exécuté plus de vingt fois sous le titre de *Fantaisie*, dans laquelle est intercalé un air chanté par M. Rubini dans *les Puritains*.

J'ai d'abord gardé le silence, et ce n'est qu'après cette *troisième* omission *volontaire* de mon nom que, justement indigné, je vous écrivis les quatre lignes ci-dessus.

Je vous serai obligé, monsieur, d'insérer cette lettre dans votre plus prochain numéro.

Agréez, etc.

Guys.

Vendredi, 8 mars.

Nouvelles.

*** *Les Huguenots* et Duprez assurent une brillante représentation et une belle recette à l'Opéra pour demain lundi.

*** La ravissante sœur de madame Malibran, mademoiselle Pauline Garcia, vient d'être engagée par M. Laporte, directeur de l'Opéra Italien à Londres; elle doit chanter six fois pendant la saison et recevra la somme de quarante mille francs. Mlle Pauline Garcia obtiendra, on ne peut en douter, un immense succès à Londres, espérons qu'elle sera à nous l'année prochaine.

*** M. Georges Onslow, compositeur français, a reçu ces jours derniers sa nomination à l'Institut musical de Sainte-Cécile, à Rome. Déjà la société philharmonique de Vienne s'était empressée de l'admettre dans son sein.

*** Dans la dernière soirée de M. Zimmerman, nous avons entendu M. Reuther, premier hautbois du grand-duc de Darmstadt. C'est un talent très remarquable que nous regretterons de voir quitter Paris, car cet artiste serait une acquisition fort utile pour

un de nos théâtres lyriques. Une fantaisie sur des thèmes de Bellini, exécutée par M. Reuther avec un goût exquis, a enlevé tous les suffrages.

*** Sous le titre d'Association nationale allemande pour la musique et tout ce qui concerne cet art, il vient de se former en Allemagne une Société musicale sous le patronage du prince de Hohenzollern-Hechingen. Spohr en est le président, Gustave Schilling le secrétaire perpétuel. Parmi les membres qui en font partie nous avons remarqué l'élite de tous les musiciens allemands, tels que Frédéric Schneider, Mar, Reissiger, Sennyder von Wartensee, etc. Cette société, jalouse d'étendre ses relations avec les artistes étrangers, vient d'envoyer le titre de membre honoraire à MM. Cherubini et de Bériot, et de membre correspondant à MM. Berlioz et Kastner. Cette société, nous l'espérons, est destinée à rendre de grands services à l'art musical.

*** Perrot et sa jolie femme Carlotta Grisi, danseuse de beaucoup de talent, viennent d'arriver à Paris; il doivent repartir incessamment pour l'Angleterre ou ils sont engagés au Théâtre-Royal.

*** On a entendu cet hiver dans plusieurs réunions musicales et au dernier concert donné par mademoiselle Clara Loveday, une jeune harpiste de la plus grande distinction. Mademoiselle Pauline Jourdau, âgée à peine de dix-sept ans, élève de Naderman, de Labarre et du Conservatoire, où elle a remporté cette année deux premiers prix, possède déjà un talent de premier ordre. Elle réunit la force de l'exécution à la grâce et au sentiment. Dans une soirée donnée par madame de B... elle a joué de la manière la plus brillante une fantaisie pour la harpe avec accompagnement de piano, sur des motifs de l'opéra de *Robert-le-Diable*. Au concert de mademoiselle Loveday, elle a exécuté avec une grande expression un morceau composé par Labarre, sur le *Siége de Corinthe*. On a applaudi dans mademoiselle Jourdan l'énergie de l'exécution, unie à une grande délicatesse et à une intelligence peu commune de l'art musical. Elle sait donner à la harpe des sons pleins et vibrants du plus bel effet. Sa place est dès à présent marquée au premier rang parmi les harpistes; elle se montre digne en tout des grands maîtres qui l'ont guidée dans la carrière et son talent déjà si remarquable promet de grandir encore.

*** Une réunion des cinq divisions des élèves des écoles primaires de Paris, qui suivent les cours fondés par M. Wilhem, a eu lieu le dimanche 24 février à la Sorbonne. Les exécutants étaient au nombre de quatre cent vingt, et ils ont fait entendre avec une rare perfection plusieurs beaux morceaux, entre autres la marche des *Deux journées* de Chérubini, un chœur de Sacchini et un chœur de M. Wilhem (Du ciel éternelle harmonie). On ne saurait trop rendre hommage au zèle et aux efforts soutenus du savant et modeste professeur qui partagera avec Choron la gloire d'avoir régénéré l'enseignement musical dans notre patrie.

*** M. Albert Sowinski a été condamné à un silence forcé pendant tout cet hiver, par suite d'un mal au doigt très grave dont il a failli devenir la victime; en ce moment il est hors de danger, nous espérons qu'il pourra se faire entendre bientôt dans les concerts.

CONCERTS.

*** Lundi, 11 mars, aura lieu dans la nouvelle salle de M. H. Herz, rue de la Victoire, 38, une matinée musicale donnée pour représentation de retraite au bénéfice de M. Compagnucci, butafuori du Théâtre-Italien Voici le programme: 1° Sextuor de Mayseider, exécuté par MM. Tilmant, Becquié, Lepneveu, Voirin, Tilmant et Dietch; 2° Duo de *Belisario*, de M. Donizetti, chanté par MM. Tamburini et Ivanoff; 3° *L'Echo di Scozia*, mélodie romantique, musique de M. Tadolini, chantée par M. Rubini, avec accompagnement de cor par M. Gallay; 4° Duo de *l'Elisir d'Amore*, de M. Donizetti, chanté par madame Persiani et M. Lablache; 5° Barcarolle de Marino Faliero, chanté par M. Ivanoff; 6° Duo de *Norma*, de M. Bellini, chanté par mesdames Grisi et Albertazzi; 7° Quatuor de *la Dona del Lago*, de M. Rossini, chanté par mesdames Grisi et Albertazzi, MM. Ivanoff et Lablache; 8° Duo de *Semiramide*, de M. Rossini, chanté par mademoiselle Tosi et M. Tamburini; 9° Fantaisie pour le piano, exécutée par mademoiselle Pousseze, âgée de dix ans; 10° Duo de *la Reine de Golconde*, de M. Donizetti, chanté par MM. Tamburini et Lablache; 11° Air de M. Donizetti, chanté par madame Persiani; 12° Trio de *Guillaume Tell*, de M. Rossini, chanté par MM. Rubini, Tamburini et Lablanche; 13° Cavatine d'*I Briganti*, de Mercadante, chanté par madame Grisi; 14° Final du deuxième acte de *Lucia de Lammermoor*, de M. Donizetti. Prix des places: pourtour, 12 fr. parquet, 8 fr. — Les billets se délivrent au bureau de location du Théâtre-Italien, rue Favart, et chez M. Herz, rue de la Victoire, 38.

*** Le concert de mademoiselle Drouart, dont nous avons donné le programme dans notre dernier numéro, aura lieu mardi prochain, 12 mars, dans les salons de M. Herz.

*** Un grand concert vocal et instrumental sera donné par M. Alard dans les salons de Petzold le mardi, 12 mars, à huit heures du soir. Ce concert sera un des plus beaux de la saison par la réunion des artistes qui le composent. On y entendra, pour la partie vocale, mesdames Annette Lebrun et Widemao, MM. Dérivis et Wartel; pour la partie instrumentale, MM. Franchomme, Hallé, Dorus et Allard. — On peut trouver des billets chez les marchands de musique et chez M. Petzold.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Marseille.*— Toute l'attention des dilettanti de notre ville se porte actuellement sur mademoiselle Maglione, jeune artiste d'un talent de premier ordre sur le piano. Le sixième concert de la Société philharmonique a donné à cette habile pianiste l'occasion de recevoir de nombreux applaudissements. Un morceau de Weber et une fantaisie de Doehler ont été exécutés par elle avec une rare perfection et une énergie remarquables.

On parle aussi à Marseille d'un jeune prodige nommé Fronti qui, pour l'intelligence de la musique, la lecture de la partition, le sentiment de la bonne harmonie, peut le disputer aux plus habiles artistes.

Mademoiselle d'Hennin, M. et madame Hébert, madame Duflot-Maillard continuent à embellir par leurs talents les réunions musicales qui sont, dans cette ville, nombreuses et suivies. Le théâtre seul est resté en arrière de ce mouvement artistique que nous aimons à signaler. *Les Huguenots* et *Guido* n'ont pu être représentés faute d'un ténor qui fût à la hauteur de ce rôle. Il serait temps que l'administration du Grand-Théâtre mit un terme à cet état de choses, et que le public marseillais pût jouir de ces grandes compositions dont il est digne d'apprécier le mérite et l'élévation.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Naples.* — Des lettres du 22 février font mention d'un grand concert donné à l'Académie royale de cette ville, et qui a été honoré de la présence du roi, de la reine et des princes. Dans cette brillante soirée, notre célèbre artiste Nourrit et mademoiselle Méquillet, élève distinguée de M. Banderali, professeur au Conservatoire de Paris, ont obtenu le plus grand succès. Nourrit a chanté en français l'air de *la Dame Blanche* et le duo de *la Dame Blanche* avec mademoiselle Méquillet. Le roi a daigné complimenter nos compatriotes dans les termes les plus flatteurs.

*** *Vienne.* — A la dernière solennité musicale qui a eu lieu dans la salle Equestre, on a exécuté les *Saisons* de Haydn. On n'a jamais rien entendu de plus grandiose que ce concert. L'orchestre était ainsi composé: deux directeurs, un accompagnateur au piano, deux premiers violons, trois chanteurs de *solos*, deux cent soixante-huit soprani, cent soixante-dix alti, cent soixante-dix ténors, deux cents basses, cinquante-neuf premiers violons, quarante altos, quarante-un violoncelles, vingt-cinq contre-basses, treize flûtes, douze hautbois, douze clarinettes, douze bassons, quatre bassons doubles, un ophicléide, douze cors, huit trompettes, neuf trombonnes, quatre paires de tambours, six tambours ordinaires, deux triangles et une grosse caisse; ensemble *mille cent trente-deux* individus. L'exécution a été parfaite; tous les morceaux ont été rendus clairement, distinctement, comme si cette masse eût été mue par un seul sentiment et une même âme.

— Le *Diable boiteux*, ce ballet qui a fait courir tout Paris à l'Opéra, vient d'être représenté ici avec succès. Les rôles principaux ont été remplis par M. Carey et mesdames Ropiquet et Blaugy, transfuge de l'Académie royale de musique.

Le Directeur, MAURICE SCHLESINGER.

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

6e Année. — 1839. **REVUE** N° 11.

ET

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS,

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, DE BALZAC, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, CASTIL-BLAZE, PHILARÈTE CHASLES, F. DANJOU, EDME SAINT-HUGUE, ALEX. DUMAS, ELWART, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), F. HALÉVY (membre de l'Institut), JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, G. LEPIC, LISTZ, MARX, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, AD. PONTECOULANT, RICHARD, L. RELLSTAB (rédacteur de la GAZETTE DE BERLIN), GEORGES SAND, J.-G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT A LA REVUE et à la GAZETTE MUSICALE.

Paris.	Départ.	Étrang.
3 m. 8	9 »	10 »
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	34 »	38 »

La Gazette Musicale paraît le dimanche, et la Revue Musicale le jeudi de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la *Revue et Gazette Musicale de Paris*, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; et chez tous les marchands de musique de France.

Prix d'abonnement à la *Revue et Gazette Musicale*, 30 fr. par année.

PARIS, DIMANCHE 17 MARS 1839.

IL SERA DONNÉ A LA FIN DE CHAQUE MOIS UNE LIVRAISON des *ARCHIVES CURIEUSES DE LA MUSIQUE.*

ANNONCES : 1 f. la grande lig. de 55 lettres

SOMMAIRE. Origines du plain-chant : 1° Chants traditionnels des Romains, par J. d'Ortigue. — Correspondance : Lettre d'un Touriste à M. le directeur de *la Gazette musicale*. — Concert du Conservatoire, par M. Berlioz. — Nouvelles. — Annonces.

La troisième matinée musicale offerte aux abonnés de *la Gazette Musicale* aura lieu jeudi, 21 mars, à deux heures, dans les salons de M. Érard, rue du Mail, 13. Voici le programme :

1° Trio de Schubert, pour piano, violon et violoncelle, exécuté par mademoiselle Clara Wiek, MM. Artot et Batta;

2° Duo de *Mosca,* chanté par madame Dorus-Gras et M. Lablache;

3° Air de *Nina*, chanté par madame Alberti, prima donna du Théâtre-Royal de Madrid;

4° Trois morceaux caractéristiques pour le piano, exécutés par mademoiselle Clara Wiek;

N° 1. *La bénédiction des larmes*, de Schubert, transcrit pour le piano par Listz;

N° 2. *Le Sabbat*, impromptu par Clara Wiek;

N° 3. *Andante* et *allegro*, d'Adolphe Henselt;

5° *Adieux à la mer*, paroles de Lamartine, musique de Rosenhain, composé pour madame Dorus-Gras.

6° Trio des Masques, de *Don Juan*, chanté par mesdames Dorus-Gras, Alberti, et M. ***;

7° Quatuor de Mozart, pour deux violons, alto et basse, exécuté par MM. Tilmant, Lenepveu et Placet.

ORIGINES DU PLAIN-CHANT.

1° CHANTS TRADITIONNELS CHEZ LES ROMAINS.

Après le système musical des Grecs, le premier qui se présente est celui que l'on désigne sous le nom de plain-chant ou de chant grégorien. Mais ce dernier système ne s'est pas formé de lui-même; d'un côté, il a de profondes racines dans l'antiquité; d'un autre côté, il a reçu peu à peu, il a appelé à lui, il s'est assimilé d'autres éléments étrangers, coexistants avec lui, et pour ainsi dire disséminés, flottants à la surface de la civilisation. Ceux qui prétendent que le plain-chant a pris naissance tout d'un coup et pour ainsi dire d'emblée, méconnaissent la loi de toute révolution fondamentale. La nature, a dit un grand naturaliste, ne procède pas par sauts et par bonds (1). Cet axiome s'applique à l'ordre intellectuel comme à l'ordre physique.

Mais par cela même que le plain-chant et le système musical ecclésiastique se sont formés d'éléments, les uns préexistants au christianisme, les autres que nous avons nommés coexistants, il semble que nous ne pouvons nous dispenser de rechercher d'abord quels sont ces éléments, quelle est leur origine, leur tendance, leur destination.

La question dont il s'agit ici est une des plus complexes et des plus difficiles à traiter. Nous ne saurions en bonne philosophie prendre comme un fait accompli, comme un simple fait isolé, et abstraction faite, qu'on me permette cette expression, de ses tenants et aboutissants, un système musical tel que celui du moyen âge, si multiple dans ses origines, dans ses développements, dans ses ramifications. Il faut tenir compte de tout ce concours d'éléments musicaux mais hétérogènes, de cette multitude de faits partiels si variés, de circonstances si diverses et si dissemblables, au milieu desquels le plain-chant s'est formé. Parmi ces éléments, ces traditions, ces chants, il faut distinguer ceux qui dérivent d'un art régulier, primitif ou transformé, de ceux qui ne sont que de pures manifestations instinctives. Il faut reconnaître ceux auxquels le plain-chant a emprunté quelque chose, et ceux qui, dépôt confié à la civilisation, ne se sont mêlés que plus tard à un système plus complet et plus riche. Voilà les faits que nous avons à décrire, à

(1) *Natura non agit per saltus.* Linné.

constater : voilà l'ensemble que nous devons décomposer, analyser. Tâche pénible et ardue, car l'histoire et les travaux des musiciens sur cet objet ne nous fournissent guère que de faibles et vagues indices, souvent contradictoires.

En quoi consistait la musique à l'époque où l'empire romain, miné par tant de germes de dissolution qui ne tardèrent pas à éclater, résistait néanmoins encore extérieurement au mal qui le dévorait intérieurement, et luttait, autant par la force d'inertie que par des accès de violence, contre l'invasion des barbares qui l'attaquaient et le pressaient de toutes parts? Le système musical des Grecs n'existait plus, du moins en Occident; les musiciens, les artistes de la Grèce avaient été définitivement chassés de Rome; le chant d'église n'était pas encore constitué; mais les chrétiens, tantôt formés en association pour mettre en commun leurs émotions et leurs prières, tantôt entassés dans les cachots et les catacombes, faisaient entendre de pieux cantiques; mais chacune des nations, des tribus, des peuplades, des hordes barbares qui venaient à son tour se ruer contre la vieille puissance dominatrice aux abois, les Germains et les Huns, par exemple, avait son chant d'indépendance, de guerre et de mort; mais à Rome même et dans l'antique Latium, des traditions nationales perpétuées au sein des familles, transmises d'âge en âge, racontées par les vieillards aux enfants, répandaient sur les bords de la tombe où allait se coucher le peuple-roi, comme un reflet des poésies et des gigantesques superstitions qui avaient éclairé son berceau. Eh bien, cette époque de pêle mêle effroyable, de tumulte et d'angoisses, de convulsions et d'horribles déchirements, où le monde à l'agonie semblait devoir s'engloutir dans un chaos universel; cette époque était encore un berceau, le berceau de la civilisation, de l'art et de la musique modernes.

Nous allons commencer par l'examen de ces traditions nationales, de ces chants populaires des Romains que nous supposons avoir été conservés dans les derniers temps de l'empire; mais, quand il n'en serait pas rigoureusement ainsi, ce sujet n'en serait pas moins digne de tout notre intérêt, à raison du silence que gardent à cet égard tous les historiens de la musique. Dans tous les cas, il est important qu'une semblable lacune soit remplie. Nous serons obligé de remonter un peu haut.

Une opinion générale a prévalu parmi les musiciens, suivant laquelle les Romains n'auraient pas eu de musique originale, indigène, et n'auraient connu et pratiqué d'autre musique que celle des Grecs. Les travaux les plus récents ne s'écartent en rien de cette opinion et tendent plutôt à la confirmer. Je ne dirai pas que cette opinion est fausse en ce sens qu'elle allègue des faits qui n'ont pas existé; mais elle est fausse en ce qu'elle omet des faits essentiels et qu'elle n'énonce pas la vérité complète. A ne parler que d'un système musical régulier, il est hors de doute que celui des Romains a été entièrement conforme à celui des Grecs. Mais quand on veut se faire une juste idée du génie musical d'un peuple, ce n'est pas toujours le système qui lui est propre qu'il faut examiner et prendre pour règle de ses jugements; car ce même peuple peut n'être pour rien dans ce système et l'avoir reçu d'un autre presque sans altération, ainsi que cela s'est vu chez les Romains eux-mêmes, chez les Grecs et d'autres nations de l'Orient. Pour se rendre un compte exact de l'instinct et du goût musical d'une nation, ce sont surtout ses traditions poétiques, ses chants nationaux et populaires qu'il faut étudier; il faut descendre dans sa vie intime, et tâcher de saisir dans ses usages les plus simples et les plus familiers le trait distinctif, spontané de son caractère et de ses sentiments primitifs. Tous les peuples ont chanté à leur berceau, et ces chants, répétés d'âge en âge, ont été souvent le dernier sourire de leur vieillesse. Or, c'est dans ces chants, dans ces cantilènes tristes, plaintives, ou rudes et sauvages, qu'ils ont déposé l'expression et le type de leur nationalité. Il y a des systèmes musicaux communs à divers peuples, comme il y a divers peuples soumis à une même forme de gouvernement; par cela même qu'un système musical est pratiqué chez plusieurs nations, il ne peut fournir que des renseignements vagues et généraux sur le caractère et le génie de la nation chez laquelle on l'observe. Mais, pour les chansons, pour les airs populaires, il en existe autant d'espèces, de variétés, de familles, qu'il y a de races d'hommes, de tribus, de peuplades. C'est dans ces airs, véritables monuments historiques, et qui ont constitué seuls une tradition orale, que se perpétuent au sein de la civilisation les souvenirs et les annales de races quelquefois perdues ou éteintes, et je ne crains pas de dire qu'à mesure que ces airs recueillis avec plus de soin, mieux connus ou rétablis dans leur première forme, dévoileront les lois de leur tonalité, et les bases constitutives des gammes sur lesquelles ils reposent, il en jaillira des lumières propres à fixer et à classer certaines origines nationales dont il est fort difficile souvent de pénétrer l'obscurité. Là où la connaissance des idiomes et des dialectes locaux s'est perdue, elle peut être remplacée à beaucoup d'égards par la connaissance des tonalités; car si la musique est un langage, les tonalités sont en quelque sorte autant de dialectes et d'idiomes. C'est ainsi que l'archéologie de la musique doit devenir tôt ou tard l'auxiliaire de l'histoire générale.

Préoccupés de l'idée que le système musical des Romains n'était autre chose que le système des Grecs, ce qui est très vrai, les historiens de l'art se sont mis peu en peine de rechercher si, à côté de cet art régulièrement constitué, il n'existait pas chez les Romains un autre art libre dans ses allures, populaire, instinctif. Et comme, pour l'ordinaire, les historiens de la musique n'écrivent guère que d'après d'autres historiens de la musique; comme ils se montrent peu envieux de puiser aux sources étrangères et de consulter les monuments de l'histoire générale, ils ont répété les uns après les autres que les Romains ne possédaient point de musique originale, indigène; ce qui est très faux. Cependant, deux considérations qui se lient étroitement entre elles auraient dû les préserver d'un jugement aussi superficiel: d'une part, ils auraient dû observer que la belle langue latine, cette langue essentiellement musicale et dans laquelle respire si à l'aise l'élément mélodique, ne pouvait s'être formée et développée chez le peuple romain, sans que ce peuple ne fût doué lui-même d'un génie musical tout particulier; d'autre part, ils auraient dû arriver à la même conclusion en voyant les Romains manifester à certaines époques un goût vif et passionné pour la musique, et en comptant dans le nombre d'aussi habiles musiciens que Néron et Jules César. Quels que soient les bouleversements dont l'Italie a été le théâtre depuis cette époque reculée, on peut toujours affirmer qu'avec une langue non moins musicale que la langue italienne, et d'ailleurs habitant le même climat, le peuple romain d'alors ne différait pas essentiellement du peuple romain d'aujourd'hui; car les habitudes, les dispositions qui tiennent à la nature du langage et aux influences du même sol et du même ciel peuvent se modifier sans doute avec le temps, mais non changer fondamentalement.

Je me hâte d'arriver à l'existence de ces chants patriotiques et populaires des Romains, et d'opposer à l'assertion négative des auteurs, une affirmation et des preuves positives; et quand cela sera fait, je sens qu'il me restera encore à éclaircir un doute sérieux qui pourrait surgir dans les esprits, c'est-à-dire, à expliquer pour quelles causes ces éléments d'une musique nationale chez les Romains ne

se sont pas développés de manière à produire un système qui aurait dû remplacer celui des Grecs.

L'antiquité des légendes romaines remonte bien au-delà du rétablissement des annales. Il y a aujourd'hui plus de cent cinquante ans qu'un savant philologue, Périzonius, a émis l'opinion que ces légendes étaient transmises de génération en génération par des hymnes, et il a montré que l'usage de chanter dans les repas les louanges des grands hommes avec accompagnement de flûte était établi chez les Romains (1). Périzonius parlait d'après Cicéron, à qui cet usage était connu par Caton. « L'auteur le plus recommandable en fait d'origiues, dit Cicéron, Caton, prétend que » nos ancêtres avaient institué cette coutume d'après laquelle ceux qui se mettaient à table chantaient sur la flûte » les louanges et les vertus des hommes illustres (2). » Les convives chantaient chacun à son tour, et l'on supposait que ces chansons, domaine commun de la nation, n'étaient ignorées d'aucun citoyen libre. Selon Varron, on les faisait chanter par de jeunes garçons modestes, tantôt avec accompagnement de flûte et tantôt sans musique (3), et Festus dit que la destination des muses était de chanter les louanges des anciens (4). Il est vrai que Cicéron regardait ces chansons comme perdues et les regrettait beaucoup (5); il est vrai aussi que Caton semble en avoir parlé comme d'un usage en désuétude. Mais, dit Niebuhr, ces chansons n'étaient perdues que pour l'indifférent ainsi que les sentences d'Appius Claudius, et Denys connaissait de ces chansons sur Romulus (6). « Que celui, s'écrie encore Niebuhr, qui » dans la partie épique de l'histoire romaine ne reconnait » point les chants, passe à cet égard comme il l'entendra; » il sera toujours plus isolé; ici, la marche rétrograde est » impossible pour plusieurs générations (7). » Il ne faut pas confondre ces chants avec les *psalteriæ*, c'est-à-dire ces chœurs de musicieus de musiciennes (*psalteriæ*) qui assistaient aux fêtes des Romains et jouaient dans les banquets. Ils ne furent introduits à Rome qu'après la défaite d'Antiochus, roi de Syrie.

Denys rapporte de plus qu'après la victoire de Romulus sur les habitants de Cécina (749 ans avant J.-C.), l'armée tout entière, rangée par divisions, suivit le char du triomphateur, chantant des hymnes aux dieux et célébrant son général en vers improvisés. Il dit encore que dans le sacrifice annuel que les Romains faisaient en l'honneur de Cybèle, son image était promenée en procession dans toute la ville, et que les prêtres et les prêtresses frappaient leurs cymbales pendant que d'autres gens de leur suite jouaient sur la flûte les louanges de la déesse. Les institutions religieuses de Numa font mention des *Saliens*, qui étaient des danseurs et des chanteurs d'hymnes adressées au dieu de la guerre, et ce législateur, divisant le peuple en tribus, donna le premier rang aux musiciens, parce qu'ils étaient employés dans le service religieux. Parmi les centuries établies par Servius Tullius, deux d'entre elles furent exclusivement composées de joueurs d'instruments. C'est sans doute en souvenir de ces traditions antiques qu'Horace appelle la musique l'*amie du temple*, et que Maxime de Tyr la nomma la *compagne des sacrifices*.

Cicéron met au nombre des formes de la poésie populaire romaine les *Neniæ*, hymnes que l'on chantait avec accompagnement de flûte dans les funérailles (1); car c'était, suivant Macrobe, une croyance répandue chez plusieurs nations que la douce harmonie de la musique invitait les âmes séparées de leur corps à remonter au ciel pour se réunir à leur principe éternel (2). Ces *Neniæ* étaient des chants particuliers aux Romains, et qui n'avaient aucun rapport avec les *Thrènes* et les élégies des Grecs. A Rome, surtout dans les premiers temps, comme l'observe Niebuhr, on ne tenait pas compte d'une molle douleur; on ne pleurait pas la mort, on l'honorait. C'étaient donc des chants de commémoration semblables à ceux que l'on chantait dans les festins. Peut-être même ces derniers étaient-ils les mêmes que ceux qui s'étaient fait entendre pour la première fois au jour de gloire du défunt. De la sorte, ajoute l'historien allemand, il se pourrait que, sans le savoir, nous fussions en possession de quelques uns de ces hymnes, bien que Cicéron en déplorât la perte (3). Les lois des Dix Tables, données 450 ans avant J.-C., consacrèrent cet usage en statuant que le nombre des joueurs de flûte, dans les funérailles, serait fixé à dix, et en ordonnant que les louanges des hommes honorables seraient prononcées en présence du peuple assemblé.

Les chansons converties en prose, qui sont appelées par nous histoire des rois de Rome, étaient de forme différente; elles étaient d'une grande étendue : les unes se présentaient comme un ensemble dans lequel il y avait de la suite; les autres n'avaient entre elles aucune liaison nécessaire. L'histoire de Romulus forme à elle seule une épopée, mais il ne put y avoir sur Numa que des chants fort courts (4).

Quelle que soit l'opinion des auteurs sur l'origine grecque ou étrusque de la musique régulière que l'on cultivait à Rome dans les temps de la république et sous les empereurs, et, pour le dire en passant, il paraît bien constaté aujourd'hui que la musique de l'Étrurie était grecque ainsi que ces vases, si recherchés aujourd'hui, appelés *vases étrusques*; on doit nécessairement distinguer de cette musique les chants héroïques des Romains, chants incontestablement latins, et qui étaient entièrement dans le génie de leurs vieilles traditions poétiques. Niebuhr affirme également que leurs flûtes étaient indigènes (5).

C'est particulièrement aux travaux des savants allemands que ce point intéressant de l'histoire de la musique doit ses éclaircissements les plus précieux. Après avoir reconnu que la plupart des auteurs qui ont le mieux étudié les anciens usages et les mœurs des Romains font souvent mention de vieilles chansons nationales qui racontaient les grandes actions des ancêtres et que l'on chantait dans les fêtes publiques ainsi qu'aux repas des nobles, Frédéric Schlegel ajoute : « C'était donc dans des chants héroïques,

(1) Periz. *Animadversiones historicæ*, Amsterd. 1685, in-8°.

(2) Gravissimus auctor in originibus dixit Cato, morem apud majores hunc epularum fuisse, ut deinceps, qui accubarent canerent ad tibiam clarorum virorum laudes atque virtutes. *Tuscul.* lib. IV, 2.

(3) Assâ voce (aderant) in conviviis pueri modesti, ut cantarent carmina antiqua, in quibus laudes erant majorum, assâ voce et cum tibicinâ. Dans *Nonnius*, II. 70.

(4) Camenæ, musæ, quod canunt antiquorum laudes. *Festus*, *de verborum significatione* de Verrius Flanus, dont Festus fut l'abbréviateur.

(5) *Brut.* 18 et 19.

(6) *Histoire romaine* de Niebuhr, traduct. de M. de Golbéry, tome I, pp. 358, 364.

(7) *Ibid.*

(1) *Cic. de legib.* II, 24.

(2) Macrobii observatio est plurimarum gentium, vel regionum instituta sanxisse mortuos ad sepulturam cum cantu prosequi oportere, persuasione hâc, quâ post corpus ad originem dulcedinis musicæ, hoc est ad cœlum, animæ redire credantur. (*In somno Scip. lib.* 2, *cap.* 3). Cardinal Bona. *De divinâ psalmodiâ*, *de cant. ecclesiast.* p. 433.

(3) *Histoire romaine* de Niebuhr, *ibid.*

(4) *Histoire romaine* de Niebuhr, *ibid.*

(5) *Histoire romaine* de Niebuhr, t. I, p. 198.

» historiques que se manifestaient les sentiments patrio- » tiques et le génie poétique des Romains avant qu'ils fus- » sent allés aux écoles des Grecs apprendre l'éloquence » sophistique et s'initier aux secrets d'une poésie régulière, » plus savante et sans contredit plus riche en ressources » que la leur (1)! » Énumérant ensuite les divers sujets de ces chants antiques, l'écrivain signale 1° la naissance et la destinée fabuleuses de Romulus; 2° l'enlèvement des Sabines; 3° le combat des Horaces et des Curiaces; 4° l'orgueil des Tarquin; 5° le malheur et la mort de Lucrèce, la vengeance qu'en tira Brutus et l'affermissement de Rome qui en fut la suite; 6° la guerre merveilleuse de Porsenna; 7° la fermeté d'âme de Mucius Scévola, et 8° enfin, mais plus tard, le bannissement de Coriolan, sa lutte contre la patrie, et la victoire que la présence de sa mère et la pensée de Rome remportèrent sur ses ressentiments.

Comme on le voit, ces chants se concentraient entièrement sur la patrie, et devaient se confondre avec le genre historique par le mélange de merveilleux et de fabuleux qu'on y trouve. De plus, les Romains, tout-à-fait étrangers alors à la pompe, à la richesse de la versification grecque, chantaient ces aventures et ces histoires héroïques en vers simples appelés en Italie vers saturnins, à cause de l'antiquité de leur origine, et qui, à l'ornement de la rime près, différaient peu des vers alexandrins, encore irréguliers, dont se servaient au moyen âge toutes les nations de l'Europe (2).

Je viens de résumer, en employant souvent les expressions des auteurs que j'ai cités, les notions que j'ai pu recueillir sur l'ancienne musique des Romains, la seule véritablement romaine, la seule spontanée et capable d'inspirer un intérêt réel dans l'histoire musicale de ce peuple; et c'est pourtant cette partie dont les historiens de l'art ont le plus négligé de s'occuper. Ces notions, je le sais, sont loin d'être précises et satisfaisantes au point de vue d'une tonalité quelconque. Il n'est même pas permis d'espérer, en admettant, avec Niebuhr, la possibilité de la conservation de quelques uns de ces chants, de parvenir à les reconnaître à l'aide d'une notation ou de quelque système de signes. La notation latine conservée par Boèce n'a rapport, comme on sait, qu'à la musique grecque, et, alors même qu'elle pourrait être la clef d'un autre système musical, elle ne serait d'aucune utilité, les chants héroïques des Romains n'ayant jamais été écrits ni notés comme tous ceux qui ont constitué une tradition orale. Tous les moyens que l'on mettrait en œuvre dans ce but sembleraient donc illusoires et pleins d'incertitude. Mais l'essentiel est, et l'on ne saurait le contester, que ces notions, tout incomplètes qu'elles sont, établissent de la manière la plus évidente l'existence d'une musique, ou, si l'on veut, des éléments d'une musique nationale chez les Romains; que cette musique, ces chants populaires se sont perpétués long-temps parmi eux, de l'aveu de leurs hommes les plus éclairés, et qu'ils ont pu contribuer enfin, avec le système musical des Grecs, à former le chant d'église au IIIe et au IVe siècle (3). Quant à moi, je suis intimement porté à croire que ces chants n'ont pas entièrement péri, et cette opinion se change presque en conviction quand je vois avec quelle obstination et quelle inexplicable universalité se propagent depuis des siècles et se répandent parmi nous une multitude d'airs monotones, lesquels ne se recommandent par aucun mérite intrinsèque et ne sont consacrés par aucun sentiment patriotique, par aucun usage traditionnel.

Examinons maintenant les causes pour lesquelles, chez un peuple aussi développé et civilisé que l'était le peuple romain, cette musique nationale a été étouffée dans son germe.

Ces causes sont les mêmes et ne peuvent être que celles qui arrêtèrent les progrès des autres arts à Rome sans excepter la littérature. On peut dire que ces progrès furent, à certains égards, en raison inverse des conquêtes des Romains. Tant que la puissance de la nation fut concentrée dans la ville natale, sa civilisation tendit à revêtir une forme à elle, particulière, distinctive. Mais à mesure que l'empire s'étendit au dehors, les éléments de cette civilisation furent comprimés en quelque sorte, refoulés sur eux-mêmes, ou furent absorbés par les idées civilisatrices des peuples conquis. L'équilibre du monde veut que la puissance qui subjugue par la force matérielle soit elle-même à son tour subjuguée par la force morale. La conquête par les armes amène comme réaction nécessaire la conquête par les idées. Cela s'est vu chez les Gaulois, chez les Romains, chez les Barbares et dans le cours des temps modernes. Aussi fait-on remonter à la première époque glorieuse des Romains, l'époque où Rome fut délivrée par Camille des mains des Gaulois, ces chants héroïques dont Caton et Cicéron ont parlé et qu'Ennius et Tite-Live n'entendirent pas sans émotion. Les anciennes traditions des rois et des héros étaient assez rapprochées des âges merveilleux de Rome pour être encore vivement senties. Mais dès que les Romains se furent emparés de Tarente, de l'Italie, de la Sicile, de la Macédoine, de Carthage, de l'Espagne, de l'Achaïe, Rome cessa d'être la faible cité des commencements, l'alliée des Sabins, la petite nation restée dix ans campée sous les murs de Véies, comme jadis les Grecs devant Troie. Rome était la reine, la maîtresse de l'Occident, et elle marchait à la domination du monde entier (1). Mais alors aussi la Grèce dominait tout l'empire par sa langue, sa philosophie, ses usages, sa littérature, ses sciences, ses arts. La Grèce n'était plus une nation; son territoire était envahi, soumis, mais elle était aussi toute une civilisation qui envahit, qui soumit la nation victorieuse. Province romaine par le fait, elle était centre et métropole par l'idée. Rome chercha par tous les moyens à se soustraire à cette influence. Son orgueil échoua contre la force des choses. Le vieux Caton, le Romain par excellence, que son fanatisme pour la patrie rendit injuste et intolérant à l'égard des Grecs, eut beau faire bannir jusqu'aux médecins de la Grèce, qu'il représentait comme des imposteurs, il eut beau recommander à ses concitoyens les vieux usages du bon vieux temps; le sénat eut beau expulser deux fois les philosophes, les rhéteurs, les artistes grecs (2), une loi plus forte que celles du sénat, plus puissante que l'autorité de Caton, fit de Rome une nouvelle Athène. Quant aux musiciens, ils furent suc-

(1) *Histoire de la littérature*, traduct. de W. Duckett, t. 1, p. 123, 126.

(2) *Ibid.*

(3) Nous avons sur ce point le témoignage de l'auteur du meilleur livre relatif au chant grégorien: « Toutes les églises dans les » temps de liberté, dit-il, admirent donc le chant pour célébrer » avec plus de pompe et de solennité les offices divins. On adopta les » différents modes de chant des anciens Grecs, et suivant leurs » principes et leurs méthodes. Ces Grecs, subjugés par les Romains, » avaient apporté tous les arts à Rome, où ils furent cultivés avec » zèle. Le chant ne fut point oublié, aussi serait-il aisé de prouver » que les Romains s'y appliquèrent, qu'à l'imitation des Grecs ils » cultivèrent le chant et *qu'ils ne négligèrent rien pour en faire un* » *usage agréable dans leur langue.* La religion fit usage de leurs » travaux et s'en servit pour l'usage divin. » *Traité théorique et pratique du plain-chant appelé Grégorien.* Paris 1750, p. 24, chap. II.

(1) *Histoire de la littérature* de F. Schlégel, t. 2. p. 127.

(2) *Ibid*, p. 1:4, 117.

cessivement protégés, bannis, rappelés par Auguste, Tibère, Caligula (1). L'édit par lequel le consul Émile Scaurus proscrivit les concerts de musique, l'an 114 avant J.-C., ne demeura pas long-temps en vigueur. Il était dans la destinée et la nature conquérante de ce peuple de ne pouvoir étendre au loin ses rapports politiques sans engloutir dans son sein toutes les richesses, toutes les lumières, toutes les erreurs, tous les vices et toutes les folies des autres contrées qui, malgré leurs résistances particulières, furent forcés de s'incorporer à lui. Ainsi l'Océan reçoit dans ses gouffres, avec les flots limpides du fleuve, les eaux fangeuses du torrent. La littérature de cette nation fut, quant à sa forme, une littérature d'emprunt et d'imitation, une plante exotique qui vécut en serre chaude où, par bonheur, elle poussa un magnifique jet. Sa musique, fut un art artificiel, cultivé à l'extérieur, mais sans jeter de racines dans le sol. La civilisation grecque dévora donc tout dans la civilisation romaine. Elle dévora tout, hormis un seul élément. Cet élément immense, tout-puissant, impérissable, fut l'amour de la patrie, l'idée toujours constante de Rome, de sa grandeur, de sa splendeur. Ce fut cet élément qui vivifia, chez les Romains, la littérature, la poésie, l'histoire, et ce fut aussi lui qui dut perpétuer ces traditions, ces chants patriotiques que les Romains purent bien oublier quelque temps pour les poésies régulières, savantes des Grecs, pour les beautés variées et magiques de l'*Iliade* et de l'*Odyssée*, mais dont les accents devaient se retrouver dans les joies de l'enfance et dans les souvenirs de la vieillesse.

Joseph d'Ortigue.

(1) *Résumé philosophique de l'histoire de la musique*, de M. Fétis, p. 124.

Correspondance.

A M. le directeur de la Gazette Musicale.

Je puis dire, monsieur, que depuis ma dernière lettre je suis tombé de Charybde en Scylla, c'est-à-dire du Berry dans le Nivernais. Il est impossible, en effet, d'imaginer un pays plus complétement nul que ce dernier sous le rapport musical. Le thermomètre de l'art y est toujours au-dessous de zéro, et la patrie de Gui-Coquille et de M. Dupin ne me paraît pas devoir s'illustrer par son culte pour la musique.

A Nevers, par exemple, ville assez considérable et assez active, il n'y a pas un seul cours gratuit dans les écoles publiques. On a eu beau faire des lois et des arrêtés pour prescrire l'étude de la musique; toutes ces dispositions sont aussi inconnues à Nevers qu'en Chine. Il ne s'est pas trouvé dans cette ville un seul homme qui eût le courage de faire quelques essais. M. Chapuys, organiste de la cathédrale, artiste assez instruit d'ailleurs, mais qui m'a paru tout-à-fait découragé, aurait pu et pourrait encore aujourd'hui fonder un enseignement musical.

Il y a peut-être à Nevers des pianistes habiles, d'agréables chanteurs de romances; quelqu'un y excelle sans doute sur le basson ou sur la clarinette; j'aurais pu y rencontrer quelque virtuose sur la guitare ou sur le flageolet. Je n'ai cherché ni les uns ni les autres, je vous l'avoue. Une seule pensée me préoccupe, un seul désir m'anime dans les excursions artistiques que j'ai entreprises à votre sollicitation, c'est le progrès et la propagation de la musique par l'enseignement du chant dans toutes les écoles. Sans ce moyen il n'y a pas de salut pour l'art en France. Proclamons cette vérité tous les jours, afin de convaincre ceux qui ont charge d'âmes sous le rapport de l'éducation et de l'enseignement.

Avant de quitter Nevers je veux vous dénoncer un acte de vandalisme qui a été commis sur l'orgue de la cathédrale. La réparation de cet instrument a été confiée à un menuisier de la ville; je vous laisse à penser ce qui est advenu. Et à ce sujet je vous dirai que ce n'est pas seulement à Nevers que j'ai eu occasion de remarquer et de déplorer de tels faits. La plupart de nos belles orgues, les ouvrages admirables des dom Bedos, des Isnard, des Lépine, des Dallery, des Clicquot ont été mutilés par des ouvriers ignorants. Si, pendant les tempêtes révolutionnaires on a porté une main sacrilége sur ces merveilleux produits de l'art, soyez persuadé qu'on a encore fait moins de ravages que le clergé n'en a laissé commettre par les charlatans qui parcourent nos provinces en se disant facteurs d'orgues. Les organistes sont bien en pareil cas aussi coupables que le clergé, ils sont responsables du trésor qui leur est confié, et s'ils comprenaient la grandeur et la dignité de leur art, ils empêcheraient de telles mutilations. Malheureusement ces artistes sont en général aussi incapables qu'insouciants, et sauf de rares exceptions que je signalerai toujours avec empressement, les organistes français sont dépourvus de goût et de talent.

Je ne veux pas qu'on m'accuse d'être *laudator temporis acti*, de mal juger mon époque sous le rapport des progrès de l'art musical, de nier le bien qui a été fait, les résultats qui ont été obtenus; je ne puis m'empêcher cependant de chercher dans des documents exacts la statistique de la musique au XVIIIe siècle par exemple. Et je trouve alors des maîtrises dans toutes les cathédrales, des compositeurs distingués dans la plupart des grandes villes, des organistes habiles, des orgues admirables, tandis qu'aujourd'hui les maîtrises n'existent plus, les compositeurs distingués sont très rares en province; les organistes ont cédé presque partout la place à des pianistes sans talent, et les orgues ont été détruites par ceux-là mêmes qui étaient chargés de les conserver.

Comme je vous l'ai dit, il est possible qu'il y ait dans le Nivernais quelque virtuose sur le piano ou sur tout autre instrument. Il est certain en revanche que la musique n'y est pas enseignée au peuple et que les artistes n'y sont pas encouragés.

C'est à peu de distance de Nevers qu'habite une dame aussi distinguée par son rang que par ses connaissances élevées en musique; je suis peut-être indiscret en nommant ici madame la baronne de Maistre. Mais nous ne sommes plus, Dieu merci, au temps où on rougissait d'être artiste quand on occupait certaines positions sociales, et puis le génie des arts s'associe si rarement à la fortune ou à l'aristocratie qu'il faut bien mentionner ce fait exceptionnel.

J'ai fait aussi une excursion de quelques heures à Moulins. Voici en peu de mots ce que je puis vous apprendre: On enseigne la musique à l'école primaire supérieure, dirigée par M. Guyot; on y suit la méthode de M. Wilhem, et on compte avec raison sur de bons et prochains résultats. Je ne sais pas autre chose, si ce n'est qu'on ne joue guère à Moulins que de médiocres ou mauvais morceaux; qu'il y a quelques artistes assez habiles; que trois ou quatre mauvais chantres vocifèrent tous les jours le plain-chant dans une église fort laide qui sert de cathédrale; enfin qu'il manque à cette ville, comme à beaucoup d'autres, un homme zélé, instruit, dévoué, actif, intelligent et courageux, qui se consacre tout entier à cette belle et noble entreprise de la régénération de la musique.

Voilà l'état de l'art dans ce pays; je ne sais si je serai plus heureux dans d'autres contrées; j'ai lieu de l'espérer, à en juger par une *statistique musicale* de Bordeaux que vous avez insérée dans la *Gazette musicale*. Je ne manquerai pas d'aller à Bordeaux, moins pour constater l'exactitude des renseignements qui vous ont été adressés, que pour faire connaissance, si c'est possible, avec l'amateur instruit et spirituel qui les a recueillis.

UN TOURISTE.

CINQUIÈME CONCERT DU CONSERVATOIRE.

Je serai très laconique cette fois, car je ne saurais, je l'avoue, rien trouver de nouveau à dire sur la symphonie héroïque, ni sur la scène des Scythes d'*Iphigénie en Tauride*, qui pour l'immense majorité des auditeurs comme pour moi composaient la partie essentielle du programme. Il faut pourtant dire des autres morceaux : 1° que les fragments du *Jugement dernier* de Schneider contiennent de belles choses qui ont été bien accueillies et bien rendues; 2° que M. Kocken a exécuté avec un talent fort remarquable un air varié de basson presque aussi ennuyeux qu'un solo de flûte. M. Kocken a du style et joue juste, chose peu commune et plus difficile qu'on ne pense, le basson, de tous les instruments à vent, étant celui qui laisse encore le plus à désirer sous ce rapport. Cependant, grâce à quelques améliorations apportées dans sa fabrication par M. Adler, le nombre des notes fausses a diminué, et le volume des sons a augmenté dans plus d'un tiers de l'étendue de l'instrument. Aussi les nouveaux bassons de M. Adler ont-ils été adoptés avec empressement par plusieurs artistes distingués, tels que MM. Testard et Kocken de l'Opéra, et M. Marzoli, premier basson du Théâtre-Italien.

La symphonie héroïque est une de celles de Beethoven que le public paraît le moins bien comprendre. A l'exception de la marche funèbre, qui fait naître toujours de vives émotions, le finale, le scherzo, et surtout le premier morceau (le plus beau à mon avis), passent comme des choses d'un mérite presque ordinaire. La couleur sombre du style et la finesse de certaines nuances font sans doute que la plus grande partie de l'auditoire ne peut suivre la pensée de l'auteur dans ses merveilleux développements. Peut-être aussi que je me trompe tout-à-fait sur la nature des impressions du public; car les applaudissements, on le sait, ne prouvent pas grand'chose. Après l'*oratorio* de Schneider, on a entendu une ouverture de M. Deldevèz, très jeune artiste, qui mérite plus que le premier prix de composition pour lequel il concourt à l'Institut en ce moment. Cette ouverture ferait honneur à bien des maîtres renommés; et en exprimant cette opinion, nous n'allons point au-delà, mais nous restons au contraire en-deçà de notre pensée. C'est de la musique très élevée, très énergique, très brillante, écrite avec une verve continue, avec clarté, et une connaissance parfaite des ressources de l'instrumentation que l'auteur a employées avec tact et intelligence sans en abuser jamais. En vérité, n'est-ce pas atroce de songer qu'un compositeur de cette force, qui manie l'orchestre avec cette aisance savante, qui sait si bien se tenir en garde contre le faux et le clinquant du style, qui ne semble pas même se douter qu'il existe des ponts-neufs, n'est-ce pas une pitié que ce jeune homme soit obligé, pour obtenir le prix, d'écrire une cantate avec orchestre, qui sera *exécutée sur un piano* et *jugée* à la pluralité des voix par des graveurs, des architectes, des peintres et des statuaires? Que pourrait-on citer dans l'histoire de l'art de plus monstrueux qu'une pareille absurdité? Les étrangers ne veulent pas le croire; en France, dans un siècle, quand le règlement de l'Institut aura été réformé, on ne croira pas non plus qu'on ait pu insulter à ce point le bon sens. Mais cela est, et cela sera long-temps encore, malheureusement.

Après la belle ouverture de M. Deldevèz est venue la scène d'*Iphigénie en Tauride*, dans laquelle Massol a chanté avec sa chaleur ordinaire le rôle du roi. Ah! cette fois il faut applaudir le public; car *je conviens*, comme dit le soldat de M. de Balzac en parlant de l'accueil fait à Napoléon à son retour de l'île d'Elbe, *que l'enthousiasme pour cette merveille des siècles a été solide, et j'ai été particulièrement satisfait de voir que l'on pleurait de joie rien que d'en parler*. Un cri de *bis* à faire tomber la salle a mis M. Habeneck dans un assez grand embarras. Massol venait de se trouver mal, il était impossible de songer à lui faire redire ses récitatifs et son air; cependant le parterre criait toujours, et pour trancher la difficulté, après bien des pourparlers entre les choristes, l'orchestre et leur habile chef, on a recommencé les chœurs et les airs de danse, dont les tonalités très voisines permettaient de les enchaîner ainsi *ex abrupto*. Après cela, je ne vous dirai pas ce que je pense de la symphonie de Haydn qui terminait la séance; à l'exemple de beaucoup d'autres gluckistes que les chants des Scythes avaient mis dans un état assez ridicule, je m'étais permis d'aller prendre l'air pour me calmer un peu, et la symphonie de Haydn finissait précisément à l'instant où j'allais rentrer dans la salle, si toutefois j'avais bien formellement l'intention d'y rentrer, ce que je n'ose assurer en conscience.

H. BERLIOZ.

*** Nous apprenons à l'instant la mort de la célèbre harpiste de S. M. la reine des Belges, madame Feuillet-Dumus. Son service aura lieu aujourd'hui à neuf heures du matin à l'église Saint-Roch. Nous reviendrons dans un article spécial sur cette jeune artiste qui occupait depuis quelques années une des premières places parmi les virtuoses sur son instrument.

Nouvelles.

*** Par extraordinaire, aujourd'hui dimanche 17, l'Opéra donnera *le Diable boiteux*, ballet attendu depuis long-temps par le public. Mademoiselle Fanny Elssler remplira le rôle de Florinde, dansera la *Cachucha* et un pas de deux avec mademoiselle Thérèse Elssler. Le spectacle commencera par le premier acte de *Benvenuto Cellini*, musique de Berlioz. Demain lundi, *Guillaume Tell*, M. Duprez remplira le rôle d'Arnold.

*** *Le lac des Fées* ne sera représenté qu'après la semaine sainte. M. Auber n'a pas encore terminé la partition. On a calculé que ce célèbre auteur a déjà composé soixante-douze actes, qui presque tous ont obtenu du succès.

*** M. Scribe vient de donner à l'Opéra une petite pièce charmante en un acte, qui sera mise en musique par M. Marliani.

*** *Théâtre-Italien*. — Lundi, 18 mars, bénéfice de M. Ivanoff. Le spectacle sera composé du deuxième acte de *la Donna del Lago*, et de *l'Elisir d'Amore*. Tous les artistes italiens se feront entendre dans cette soirée.

*** D'ici à quinze jours nous verrons à l'Opéra-Comique: *les Treize*, opéra en trois actes de Halevy. Les principaux rôles seront remplis par Chollet et madame Jenny Colon. Quelques semaines plus tard, le même théâtre donnera *le Drapier*, opéra en trois actes du même auteur, écrit pour madame Damoreau.

*** On n'a jamais entendu à Paris mademoiselle Clara Wiek qui exécutera plusieurs morceaux dans la matinée de musique de chambre offerte jeudi prochain aux abonnés de *la Gazette musicale*. L'Allemagne musicale a salué dans cette jeune pianiste un des premiers talents de l'époque, et nous sommes certains que les artistes de Paris l'accueilleront avec le même enthousiasme...

. On exécutera à Pâques, à la cathédrale, une messe d'un amateur, M. Bosnler, dont on dit beaucoup de bien. A Saint-Eustache on entendra la grande messe de M. Elwart.

. Nous avons entendu, dans le beau concert qu'a donné M. Alard, le mardi 12 mars, chez M. Petzuld, des variations sur la flûte exécutées avec un rare talent par M. Dorus. Ces variations, écrites sur un air tyrolien que mademoiselle Sontag avait mis fort en vogue, ont été composées par M. Bohm, le célèbre facteur allemand, à qui le monde musical est redevable de l'instrument qui porte son nom et dont M. Dorus nous a fourni une nouvelle occasion d'admirer le mécanisme si parfait.

M. Dorus est un de ces artistes dont la modestie égale le mérite et que le public apprécie tous les jours davantage. Il a rendu les variations sur l'air tyrolien, d'nne difficulté incroyable, avec une netteté, une agilité, une grâce qu'on ne peut comparer qu'à la légèreté et à la délicatesse que sa charmante sœur, madame Dorus-Gras, déploie à la scène dans les rôles qui ont élevé si haut sa réputation. Ces deux talents sont frères, et cette parenté est telle que, lorsqu'on entend la cantatrice, on songe involontairement aux sons pleins de douceur du virtuose, de même que les accents de celui-ci rappellent les roulades hardies et perlées d'*Alice* et de *Tereza*. Le grand effet que M. Dorus a prodnit sur l'auditoire qui se pressait l'autre jour dans les salons de M. Petzold nous fait un devoir de consigner ici le brillant succès que cet artiste a obtenu, succès qui, nous assure-t-on, lui en promet un plus éclatant dans un des prochains concerts du Conservatoire.

. Le concert de M. Ghys aura lieu le 20 mars; il y exécutera un concerto, l'allegro de Panofka et *le Romantique*.

. Dimanche 24 mars, le concert de MM. Antoine et Charles de Kontski, aura lieu dans les salons de M. Erard, rue du Mail, 13. Partie vocale : madame Wideman, mademoiselle Drouard, mademoiselle Merty, MM. Geraldy, Ricciardi, Maffet. Partie instrumentale : mademoiselle Jourdan, MM. Antoine de Kontski, et Charles de Kontski.

. La célèbre pianiste allemande, mademoiselle Clara Wiek, donnera son concert le 9 avril dans les salons de M. Erard. Nous donnerons le programme.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

. *Metz.* — *Le Brasseur de Preston* a obtenu un grand succès.

. *Besançon.* — Mademoiselle Lucy Laurens, élève de Ponchard, a donné samedi 16 février un concert dans la salle d'honneur de l'Hôtel-de-Ville. L'air du *Domino noir*, chanté par la bénéficiaire, a fait apprécier cette expression délicate, cette netteté de diction qui distinguent son professeur à un si haut degré. Dans la grande scène de *Robin des Bois*, la jeune cantatrice nous a prouvé qu'elle possédait une étendue de voix extraordinaire, et qu'elle réunissait à ce don de la nature une pureté remarquable dans les notes aiguës, véritable écueil des voix médiocres. C'est surtout dans la cavatine de *la Norma*, *Casta Diva*, que mademoiselle Lucy Laureus a développé une vocalisation brillante qu'elle n'a pu obtenir que par de longues études. Plusieurs morceaux de musique vocale et instrumentale sont venus varier le programme, et ont puissamment contribué au charme de la soirée. Nous citerons spécialement le solo de piano exécuté par M. Roncaglio fils. La grande fantaisie de Mereaux sur *la Juive*, qu'il avait choisie, a été rendue par lui avec beaucoup d'âme et d'énergie, et lui a fourni l'occasion de démontrer qu'il était non seulement bon musicien, mais encore qu'il avait acquis une grande habileté d'exécution.

. *Bourges.* — Un concert donné par M. Darondeau, qui jouit d'une haute considération dans cette ville, avait attiré une affluence considérable d'auditeurs. L'ouverture de *la Muette* et une symphonie ont été assez mal exécutées parce que les amateurs ou artistes qui font partie de l'orchestre sont, là comme ailleurs, paresseux et négligents au point de ne pas faire les répétitions nécessaires. Quelques morceaux de chant ont rempli le programme et ont fait grand plaisir. Plusieurs élèves de M. Darondeau, et M. Douvré (d'Orléans) ont surtout été très applaudis.

. *Bordeaux.* — La *Somnambula* de Bellini traduite en français, a complétement réussi au grand théâtre.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

. *Londres.* — Madame Albertazzi ne chantera pas cette année au Queen's-Théatre; elle a accepté un magnifique engagement qui lui était offert par M. Bunn, le directeur de Drury-Lane : 500 liv. sterl. et une représentation à bénéfice sont promis pour deux mois à la belle cantatrice. Balfe, le compositeur anglais, termine un ouvrage destiné à faire valoir toutes les qualités de mademoiselle Albertazzi qui jouera, en attendant, *la Cenerentola*, *Don Juan*, *Catharine Gray*, *the Maid of Palmeran*.

. *Londres.* — Le public ne ressentira pas moins de surprise que d'indignation en apprenant les détails qui viennent de nous être communiqués. Un parent de M. Oxberry, artiste dramatique, entendit hier en passant dans la rue, deux matelots qui s'entretenaient en termes très violents au sujet de madame Vestris. Pendant qu'il suivait avec la plus grande attention tous les mouvements de ces deux hommes, il s'aperçut qu'un d'eux tirait une lettre de sa poche. M. Oxberry crut devoir la lui arracher et la porter immédiatement à M. Charles Mathews, au théâtre Olympique. Cette lettre était adressée à un M. Jackson, et contenait la révélation d'un complot diabolique ourdi contre la vie de madame Vestris. Elle était signalée par deux personnes qui se réjouissaient d'avance de « la défigurer pour toujours, et de lui arracher les yeux, pour avoir osé mal parler de leur pays, » et elle se terminait en annonçant que le paquet qui devait accomplir leur vengeance lui serait porté le lendemain matin par la compagnie des distributions à domicile. Cette lettre fut montrée à sir Frédéric Roe, qui prétendit, ainsi que quelques autres personnes, que c'était une mauvaise plaisanterie; mais ce matin, au moment où madame Vestris arrivait au théâtre, elle trouva précisément un paquet à son adresse qui avait été apporté par un agent de la compagnie dont il était fait mention dans la lettre. Ce paquet fut porté à sir Frédéric Roe; l'enveloppe en fut défaite avec beaucoup de précaution, et l'on trouva qu'elle recouvrait une petite boîte en acajou avec diverses inscriptions, telles que *de la part d'un ami*. — *Ouvrez vous-même.* — *Ce côté de la boîte doit être tenu en dessus*, etc. La boîte fut rapportée au théâtre, où un officier de police de Bow Street (après s'être mis à l'abri des effets d'une explosion), on brisa le couvercle inférieur au moyen d'une pince de fer. Le secret fut alors expliqué : si le couvercle eût été enlevé par le haut, une affreuse mutilation, la mort peut-être, en aurait été la suite. Cette machine infernale est, dit-on, très ingénieusement construite; elle contient des mèches préparées, des cordons, du papier fulminant et un paquet de poudre; le tout arrangé de manière à produire une explosion des plus terribles, si le complot n'eût pas été miraculeusement découvert.

Hier, pendant la soirée, il a été affiché à la porte du théâtre Olympique et dans les lieux voisins une pancarte au nom de la police qui promet 100 liv. sterl. de récompense pour la découverte des auteurs de la machine infernale destinée contre madame Vestris. 20 liv. sterl. seront données à quiconque mettra la police sur la voie de cette découverte; 80 liv. sterl. seront ajoutées dans le cas où les prévenus seront condamnés.

. *Prague.* — Depuis presque trois semaines on joue tous les soirs sur le Théâtre-Royal-Allemand de notre ville un opéra nouveau qui ne cesse d'attirer la foule; c'est *la Visite à Saint-Cyr*, imitation d'une pièce française par M. Bauerenfeld, et dont la musique est le premier essai, dans ce genre, d'un jeune compositeur de Vienne, M. Joseph Théodore Dessauer, qui s'est entièrement formé d'après l'école française. L'immense succès de cet opéra, dont le style et la manière rappellent ceux de Méhul et de Cherubini, a décidé l'administration du Théâtre-Impérial de l'Opéra allemand à le mettre en scène, et la direction du Théâtre-Royal de Dresde à le choisir pour être représenté à l'occasion du prochain anniversaire de la naissance du roi de Saxe, qui tombera le 18 mai de cette année. La partition d'orchestre et une partition de piano de *la Visite à Saint-Cyr* (cette dernière par M. Heffmeinster) ont déjà paru chez Breitkopf et Haertel, à Leipzick.

. *Dusseldorff.* — Comme nous l'avons déjà annoncé, la grande fête musicale aura lieu cette année ici sous la direction de M. Mendelsohn. Les principaux ouvrages qui seront exécutés sont : *le Messie de Haendel*, *la Symphonie héroïque* de Beethoven, et un *Psaume* de Mendelsohn.

. *Presbourg.* — On répète en ce moment *les Huguenots*, de Meyerbeer, qui seront représentés sous le titre : *les Gibellins à Pise*.

Le Directeur, MAURICE SCHLESINGER.

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

6e Année. — 1839. **N° 12.**

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS,

REDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, DE BALZAC, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, CASTIL-BLAZE, PHILARÈTE CHASLES, F. DANJOU, EDME SAINT-HUGUÉ, ALEX. DUMAS, ELWART, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), F. HALÉVY (membre de l'Institut), JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, G. LEPIC, LISTZ, MARX, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, AD. PONTECOULANT, RICHARD, L. RELLSTAB (rédacteur de la GAZETTE DE BERLIN), GEORGES SAND, J.-G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT A LA REVUE et à la GAZETTE MUSICALE.

Paris.	Départ.	Étrang.
3 m. 8	9 »	10 »
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	34 »	38 »

La Gazette Musicale paraît le dimanche, et la Revue Musicale le jeudi de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la *Revue et Gazette Musicale de Paris*, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; et chez tous les marchands de musique de France.

Prix d'abonnement à la *Revue et Gazette Musicale*, 30 fr. par année.

IL SERA DONNÉ A LA FIN DE CHAQUE MOIS UNE LIVRAISON des *ARCHIVES CURIEUSES DE LA MUSIQUE.*

ANNONCES : 1 f. la grande lig. de 55 lettres

PARIS, DIMANCHE 24 MARS 1839.

SOMMAIRE. Souscription pour le monument de Beethoven. — Deuxième concert de *la Gazette musicale*, par M. Berlioz. — Revue des concerts, par M. Blanchard. — *Revue critique*. Six chants sacrés : L'Écho di Scozia, par M. Tadolini. — Nouvelles. — Annonces.

SOUSCRIPTION POUR LE MONUMENT DE BEETHOVEN.

NOMS DES SOUSCRIPTEURS.

M. Lenvec, 5 fr.; M. Doehler, 5 fr.; M. Gorros, 5 fr.; la princesse Belgiojoso, 10 fr.; M. Le Robe fils, 5 fr.; M. Le Gros, 5 fr.; M. Grigorowsky, 5 fr.; M. Léon Guilbert, 26 fr.; M. Kastner, 20 fr.; madame Adolphe de Rougemont, 20 fr.; M. R***, 5 fr.; M. Cornuault, 5 fr.; mademoiselle Duperré, 5 fr.; M. Artot, 10 fr.; M. Védèche, à Montpellier, 4 fr. 40 c.; le général Ernouf, 10 fr.; M. Panofka, 10 fr.; mademoiselle Ursule de Beaumont, 5 fr.; M. Barrault, à Louhans, 10 fr.; M. Mazager, à Lyon, pour madame de L***, 31 fr.; M. Dufour, 6 fr.; M. Berlioz, 20 fr. Vendu au magasin de M. Schlesinger, 21 fr. Reçu de différents abonnés, chaque à 1 fr., 11 fr. Total : 259 fr. 40 c.

Voilà toute la somme que nous avons pu recueillir en France pour le monument de Beethoven. Dans le zèle qui nous anime en cette affaire, nous avions publié une brochure, espérant émouvoir toutes les sympathies par l'histoire de cette vie si noble, si honnête, si grande; et le don que la France fait au génie de Beethoven ne suffirait pas à couvrir les frais de cette publication. En quel temps vivons-nous, bon Dieu ! et que faut-il penser de l'art? Cependant Beethoven est assez populaire parmi nous, l'enthousiasme s'éveille à son seul nom, et quand ses œuvres se produisent, les applaudissements ne font jamais défaut. Tous admirent la symphonie en *la*, tous se sentent ravis par la symphonie en *ut*, tous pensent que *Fidelio* est un sublime chef-d'œuvre; mais si vous demandez à ces gens qui se passionnent de la sorte, si vous leur demandez, au nom de la symphonie en *ut*, de la symphonie en *la* et de *Fidelio*, de quoi bâtir un monument à Beethoven, ils passeront avec indifférence, sans vouloir comprendre ce que vous leur dites, et votre voix ne trouvera d'écho nulle part. Affreux égoïsme des hommes! Chacun ne recherche le génie que par rapport à soi. L'homme de génie est un arbre dont on aime le fruit; le tonnerre peut l'écraser ensuite, sans que nul s'en inquiète. Qu'importe l'abeille quand on a son miel! Beethoven nous émeut, nous étonne et nous transporte, et nous l'applaudissons; et nous croyons avoir beaucoup fait pour lui quand nous l'avons applaudi dans la salle du Conservatoire, quand nous nous sommes écriés en sortant : Cela est beau, cela est sublime! quel œuvre! quel maître! quel génie! La belle chose, en vérité; mais en agissant de la sorte, nous obéissons à la nécessité du moment, à l'enthousiasme qui nous domine, à la loi du sang qui veut que nos mains s'entrechoquent et que nos transports éclatent, lorsque tous nos nerfs frémissent et tressaillent, et que le souffle d'une inspiration étrangère met nos veines en feu! Mais ce qui serait noble et beau, ce qui conviendrait vraiment au génie, au culte qu'on lui doit, à la dignité humaine, se serait ensuite, dans un moment de calme et de recueillement, de rapporter le tribut de nos hommages au glorieux mortel qui sait éveiller en nous de semblables émotions. Mais qui donc aujourd'hui a des heures de calme et de recueillement? Et d'ailleurs, passé la fièvre chaude du Conservatoire, qui pense à Beethoven? Oh! tant que dure cette fièvre, c'est à merveille; nous aimons Beethoven, nous l'adorons, nous voudrions à sa gloire un sanctuaire immense, un temple tout de marbre et d'or, sans doute parce que nous y serions plus commodément assis qu'au Conservatoire pour entendre ses symphonies; rêves que tout cela, fantaisies du cerveau, édifices bâtis en l'air, les seuls aux-

quels chacun aime à contribuer! Que nous importe après tout Beethoven, son immortalité, sa gloire? Ce que nous voulons de lui, c'est ce qui nous regarde, c'est son œuvre dont nous jouissons! En France, on ne se souvient guère des émotions que donne le génie. A la place de la reconnaissance, on a inventé, il y a quelques années, une sorte de charité facile qui réussit fort parmi nous : toutes les fois qu'il s'agit de bien mériter d'une misère sociale ou privée, on donne une fête, un bal. Pourquoi cette idée ne nous est-elle pas venue? Au lieu d'ouvrir tout simplement une souscription en l'honneur de Beethoven, au lieu de compter sur l'enthousiasme public, et de faire un appel à la reconnaissance de tous, pourquoi n'avons-nous pas affiché aux quatre coins de Paris un bal, un bal splendide au profit du monument de Beethoven? Alors nos espérances eussent été comblées, alors la pierre se fût changée en marbre. On eût dansé pour Beethoven comme on dansait hier pour les employés de la liste civile, comme on dansera demain pour les réfugiés polonais. Voyez-vous le chantre de *Léonore* ou d'*Adélaïde* implorer pour son monument l'assistance de M. Musard, qui n'eût pas manqué cette occasion de mettre en contredanse les *motifs favoris* de la symphonie avec chœurs, ou des ouvertures d'*Egmont*, de *Coriolan*, de *Fidelio!* Quelle honte! ce serait un outrage de plus fait à sa mémoire, et nous le lui épargnerons! Puisque tant d'inspiration féconde, de musique sublime, n'a pas su éveiller en France plus de sentiments généreux, Beethoven se passera d'un monument élevé à sa gloire, ou plutôt il se passera du secours des Français, et n'en continuera pas moins à leur donner, comme par le passé, toutes les émotions puissantes de son royal génie. Du reste, c'est la destinée du génie; les monuments somptueux ne sont faits que pour les généraux d'armée et les avocats, sans doute parce que ceux-là n'ont point de chefs-d'œuvre à laisser après eux. Le vrai monument de Beethoven, savez-vous, celui où son âme immortelle habite, c'est la symphonie qu'il a créée; ce monument lui appartient, parce qu'il se l'est bâti lui-même. Mais il en est un autre que les hommes lui doivent élever pour être quittes envers lui. Non, nous ne pouvons croire à tant d'indifférence et d'égoïsme! Il ne sera pas dit que la France a refusé son obole à la gloire de Beethoven. Attendons, et sans doute nous aurons lieu de revenir sur ces paroles que nous avons dites dans notre zèle pour la cause que nous soutenons. Nous voulons pour Beethoven cet enthousiasme sincère, profond, réfléchi, qui se manifeste par les applaudissements, les hommages et les sacrifices, et ne recule devant rien. La France nous entendra. Ce n'est pas dans un pays comme le nôtre qu'on paie d'ingratitude les plus nobles émotions de l'art; et les larmes que le génie fait répandre sont fécondes.

2e CONCERT DE LA GAZETTE MUSICALE.

Mlle PAULINE GARCIA. — L'ORPHÉE DE GLUCK (1).

Le programme de ce concert avait excité un tel intérêt que les salons de M. Pape n'ont pu suffire à contenir la foule qu'il avait attirée. Un grand nombre de personnes ont dû faire une course inutile et s'en retourner désappointées faute de place. C'est là le tort du directeur de la *Gazette musicale*. Il est clair que si tous les abonnés que ce journal compte à Paris et en province ont droit à une entrée dont ils peuvent disposer en faveur de qui bon leur semble, il faut choisir un local capable de les contenir. On ne peut supposer, au milieu de la multitude de concerts plus ou moins ridicules dont nous sommes assiégés, et dont les billets sont toujours au prix modeste de dix ou douze francs; on ne peut supposer, dis-je, que des matinées *gratuites*, dans lesquelles on n'entend à peu près que des chefs-d'œuvre exécutés par les premiers virtuoses et chanteurs de notre époque, puissent n'être pas recherchés avec un empressement extraordinaire, et la circonstance qui vient de se présenter aurait dû être prévue. Quoi qu'il en soit, nous avons trouvé une place, fort mauvaise à la vérité, à la dernière séance, et nous allons dire quelques mots de ce qui s'y est passé.

Le programme se composait d'un quatuor de Mozart, du duo d'*Orphée* de Gluck, de quelques *lieders* de Schubert, d'une cantate de Porpora et d'un quintetto de piano de Schubert. Le quatuor d'instruments à cordes par lequel on ouvre ces concerts est presque toujours assez mal écouté, souvent même froidement reçu; celui-ci, admirablement exécuté par les frères Tilmant, M. Placet et un autre violoniste dont le nom m'échappe, a fait à cet usage une brillante exception. Dès les premières mesures, ce chef-d'œuvre a captivé l'attention de l'auditoire, et l'*adagio* a valu un fort beau succès à M. Tilmant aîné; succès bien mérité par la pureté avec laquelle son archet, plus remarquable ordinairement par l'énergie que par la douceur, a rendu cette chaste mélodie. Malgré quelques légères réminiscences de *Don Juan*, ou peut-être même à cause d'elles, ce quatuor délicieux a produit une sensation dont nous n'avions pas eu d'exemple depuis long-temps.

Venait ensuite le duo du troisième acte d'*Orphée*, chanté par Duprez, mademoiselle Pauline Garcia, et accompagné par M. Dietsch; on juge de la curiosité de l'auditoire. Pour mon compte, n'ayant jamais entendu la jeune cantatrice dont le nom lui a valu déjà une célébrité peut-être dangereuse, je trouvais un double intérêt à l'entendre pour la première fois dans un morceau de la grande école dramatique. Mademoiselle Garcia a vaincu une immense difficulté en chantant Gluck comme elle l'a fait, si l'on veut tenir compte du milieu musical dans lequel elle a vécu jusqu'à présent. Ce ne sont pas les cavatines et les duos boursouflés autant que faux d'expression, de la plupart des opéras italiens modernes qui pouvaient la mettre sur la voie qui conduit à ce qu'il y a, suivant moi, de plus élevé dans l'art. Ce n'est pas en chantant chaque soir ce qu'on aime tant, sinon à entendre, au moins à faire entendre dans les salons frivoles de presque toutes les capitales de l'Europe, qu'elle pouvait acquérir l'intelligence complète et le sentiment passionné des grandeurs du génie de Gluck. Et si nous devions formuler un jugement absolu sur son exécution, il faudrait dire qu'elle est restée fort au-dessous du but qu'elle se proposait. Dans cette musique, dont la simplicité sublime est si exigeante, chaque mesure, soit de chant, soit de récitatif, est un obstacle pour quiconque n'a pas de bonne heure accoutumé son oreille et son cœur à l'accent vrai de la passion. *Chanter* la note de Gluck n'est rien, la *crier* est ignoble, et la *broder* est monstrueux. Mademoiselle Garcia ne la brode pas, je lui rends cette justice, bien qu'elle ait fait à la fin de son récitatif une petite excursion dans les registres inférieurs de sa voix dont elle nous a fait connaître la sonorité dans le grave, mais aux dépens de la fidélité qu'elle devait au texte musical et aux dépens de la vérité du caractère qu'elle s'était chargée de reproduire. Voici comment : les personnages de Gluck ne sont pas de ceux dont la physionomie indécise laisse quelques doutes sur leur nature propre et sur les sentiments ou les passions dont

(1) Nous croyons être agréables à nos lecteurs en reproduisant l'article remarquable que notre collaborateur M. Berlioz a publié dimanche dernier dans le *Journal des Débats*.

l'auteur a voulu les animer ; ce sont des types créés d'après les modèles les plus beaux qu'une étude approfondie du cœur humain, aidée de toute la puissance divinatrice du génie, lui a révélés ; ainsi Eurydice est une jeune femme timide encore et candide, comme au jour où, tremblante d'une vague inquiétude, elle osa accepter Orphée pour époux; son caractère a conservé quelque chose de la faiblesse et de l'innocence du premier âge, voilées d'une mélancolie douce et résignée que l'enfance ne connaît pas. Elle aime Orphée, mais d'un amour passif, qui ne l'a pas suivie au-delà du tombeau, ne trouble point le calme de sa demeure élyséenne, et qui se ranime assez faiblement lorsque la vie et la lumière lui sont rendues.

Un tel caractère ne comporte ni les grands éclats de voix, ni les traits ambitieux, ni rien de trop âpre, de trop fortement accusé dans la passion. Le timbre vocal qui lui convient le mieux est celui d'un soprano flexible et doux ; Eurydice, chantée par une voix grave, serait évidemment un contre-sens ; et voilà pourquoi mademoiselle Garcia, en substituant aux notes hautes de Gluck les sons de contralto qu'elle fait vibrer avec tant de bonheur, est sortie aussitôt du rôle d'Eurydice, a rompu le charme qui le soutenait, a détruit la vérité et l'unité de la conception du maître, et au lieu de l'épouse d'Orphée, au lieu d'une création digne de la poésie antique, ne nous a plus donné qu'une cantatrice moderne, à la voix très étendue. On voit combien il est facile de se fourvoyer en exécutant des compositions d'un ordre aussi élevé, combien la fleur de l'expression se peut faner rapidement, et si les chanteurs qui vénèrent Gluck doivent se garder de rien changer à la forme dont il a revêtu sa pensée. Quant aux virtuoses qui n'ont pour lui ni respect ni admiration, je n'ai rien à leur dire ; ce sont des mécaniciens plus ou moins habiles, qui peuvent exceller dans l'exercice de certaines parties de l'art, mais qui se gardent en général de s'attaquer à ce style monumental qui n'est pas fait pour eux. Mademoiselle Garcia n'est pas de ceux-là ; et l'empressement qu'elle a mis à chanter Eurydice nous prouve au contraire qu'elle respecte Gluck et qu'elle désire l'admirer. La jeune virtuose a trop de goût et une trop bonne méthode pour être exposée jamais à ce qu'on lui reproche de crier ; notre critique de son exécution de la grande musique en général ne porte donc que sur l'absence de ce sentiment intime, chaleureux, plein de vie, qui, se communiquant de la cantatrice à celui qui l'écoute, met celui-ci en rapport direct avec l'auteur, le lui dévoile tout entier, et fait naître des impressions d'autant plus vives, que l'exécutant les a lui-même réellement ressenties. Dans le récitatif, mademoiselle Garcia a bien jeté la phrase : « Quoi, je vis, et pour toi ! ah ! grands dieux, quel bonheur ! » Les vers suivants, au contraire, ont été dits de manière à rendre peu sensible l'intention du compositeur :

> Mais par ta main ma main n'est plus pressée !
> Quoi ! tu fuis ces regards que tu chérissais tant!
> Ton cœur pour Eurydice est-il indifférent?
> La fraîcheur de mes traits serait-elle effacée?

Dans l'ensemble du duo elle a beaucoup affaibli également l'admirable effet de la répercussion obstinée du *ré* naturel pendant trois mesures, à ces mots : « Quels tourments insupportables! quelles rigueurs!»

Les harmonies si essentiellement allemandes de Schubert ne vont pas non plus trop bien à la nature espagnole de mademoiselle Garcia; aussi n'a-t-elle fait preuve d'une supériorité réelle que dans les petits morceaux gais et sémillants où elle a déployé avec autant de grâce que d'aisance cette verve humoristique qu'elle tient de son père.

Quant à Duprez, élevé à une toute autre école, il est beaucoup plus près de Gluck. Il a chanté le duo d'*Orphée*, le récitatif surtout, avec une belle largeur et quelques uns des accents frémissants que cette musique appelle. Le *quintetto* qui terminait la séance n'a pas paru digne du nom de Schubert, et le magnifique talent de M. Doehler, qui exécutait la partie presque toujours dominante du piano, n'a pu déguiser entièrement la pauvreté de certains détails et la mesquine tournure de plusieurs phrases. L'*andante* toutefois contient des passages de la grâce la plus distinguée. J'allais oublier de citer le duo de clarinette et de cor de basset, excellente composition de Mendelsohn, que les MM. Baermann ont fait valoir avec leur habileté ordinaire aux grands applaudissements de l'assemblée.

Puisque j'ai parlé du duo d'*Orphée* tout à l'heure, disons quelques mots du reste de la partition. On sait que cette œuvre célèbre fut à peu près la seule de Gluck qui ait pu devenir populaire en Italie. Jusqu'alors *il maestro tedesco* n'avait eu que des demi-succès, et quand ses tentatives pour détruire les abus et réformer les habitudes enracinées du théâtre lyrique se furent manifestées dans certaines parties importantes de ses œuvres et dans quelques écrits où il exposait ses idées, la *furia italiana*, qui n'a rien à envier, tant s'en faut, à la *furia francese*, s'acharna sur Gluck pour l'anéantir. On l'outragea publiquement, on alla jusqu'à promener dans les rues de Bologne un tableau représentant un coq d'Inde avec les mots *glu! glu!* au bas, parodiant ainsi le nom du grand homme par le cri du plus stupide des oiseaux. Gluck à cette époque avait déjà écrit, entre autres choses, l'air de Caffariello dans *Antigono* (cet air admirable, devenu depuis celui d'*Iphigénie en Tauride* (*O malheureuse!*), qui fit dire au vieux Durante, en réponse aux critiques dont il était l'objet de la part des maîtres napolitains : « Vous pouvez appeler des fautes les harmonies étranges que contient ce morceau, mais je dois dire que je ne connais pas un musicien vivant capable d'en faire de pareilles. » *Telemaco*, *Helena e Paride*, et probablement une grande partie d'*Alceste*... — Malgré cette hostilité du public italien, il voulut, de concert avec le poëte Calsabigi, entreprendre de lui faire goûter une œuvre éminemment dramatique et d'une poésie pure, comme *Orphée*. Peut-être le talent d'un chanteur en vogue fut-il la principale cause du bonheur de cette tentative ; en tout cas le succès en fut immense, et les représentations d'*Orphée* enrichirent la ville de Parme par le concours d'étrangers de toute nation qu'elles y attirèrent.

Cet opéra, fort court si on le compare à ceux qu'on écrit aujourd'hui, contient dix-sept morceaux, parmi lesquels on ne peut guère citer comme médiocre que l'air de l'amour *Gli sguardi trattiene*, les derniers airs de danse et l'ouverture dont la nullité est incontestable. Tout le reste me paraît parfaitement beau. En passant sur la scène de l'Opéra français, cette partition s'enrichit de plusieurs morceaux excellents, tels que le second air de danse en *ré mineur* des Champs-Élysées, l'air d'Eurydice avec chœur dans la même scène, *Cet asile aimable et tranquille*, le trio *Tendre amour* et l'*andante* en *ut majeur* dansé dans le temple de l'Amour; elle acquit aussi malheureusement un grand air de bravoure immensément ridicule, comme tous ceux de ce genre, qu'on força Gluck d'écrire pour le chanteur Legros, une ariette pâle et insignifiante ajoutée au rôle de l'Amour, et une interminable chaconne d'une nullité presque égale à celle de l'ouverture, qu'il fallut faire pour le divertissement final. Le musicien dut échanger, en outre, les beaux vers de Calsabigi contre la prose rimée de M. Moline, le délicieux contralto du castrat Gaetano Guadagni contre la voix puissante, mais froide, de Legros ; il dut mutiler dans ses chœurs la partie d'alto si douce et si propre à fondre l'harmonie des voix, pour en faire une partie de premier ténor criarde et rude, comme tout ce qu'on appe-

lait alors haute-contre. La théorie chorale de ce temps-là enseignait qu'il n'y avait pas en France de contralti. Depuis qu'on s'est avisé de mépriser cette théorie, comme tant d'autres, les voix de contralto se sont montrées, sinon communes, au moins en assez grand nombre pour qu'il fût aisé de compléter sous ce rapport les chœurs de l'Opéra.

Gluck dut aussi déranger en maint endroit l'ordonnance de son orchestre, faute de trouver à Paris les instruments qu'il avait employés. Ainsi il supprima partout les cornets, qu'on regarde comme une découverte récente Ils formaient dans l'*Orphée* italien une harmonie à quatre parties avec les trois trombonnes; les cornets doublant à l'unisson les soprani du chœur, et chacun des trombonnes la voix dont il porte le nom. Ce quatuor d'instruments de cuivre, dont l'effet est si remarquable dans les nuances de piano du chœur d'introduction, devint ainsi tronqué par l'absence de la partie aiguë. Il y a encore un accompagnement de cors anglais dans la romance du premier acte, auquel il fallut renoncer, cet instrument n'étant pas plus répandu en France à cette époque que ne le sont aujourd'hui le cor de basset et le contre-basson; c'est dire qu'il y était à peu près inconnu. La différence qui existe entre la voix de contralto et celle de tenor haut, à laquelle Gluck adapta le rôle d'Orphée, ne pouvait manquer d'amener bien des transpositions, des changements de tons, et diverses altérations dont on peut s'étonner que la mélodie n'ait pas souffert davantage. Cependant, une fois au moins, l'effet en fut heureux: à l'entrée d'Orphée aux enfers, le chant *deh placate vi comme*, qui se trouve en *mi bémol* dans la partition italienne ayant été transposé en *si bémol* pour l'opéra français, il en résulta une élévation de cinq degrés pour toutes les voix du chœur, et le fameux *Non!* des démons devient par là incomparablement plus terrible. A propos de cette interjection foudroyante que le monde entier a admirée, admire encore et admirera tant que la race humaine aura conservé une étincelle d'imagination, nous nous permettrons de critiquer l'analyse si intelligente et si fine d'ailleurs que J.-J. Rousseau a faite du passage le plus saillant de cette scène immortelle; je veux parler de la réponse des esprits infernaux à la troisième imploration d'Orphée. Le ton est *si bémol* majeur; au mot *spectres* placé sur les deux notes *mi bémol ut*, le chœur répond par *non* sur un *fa dièze* avec le premier orchestre, pendant que le second orchestre donne le *sol bémol*.

Rousseau croit découvrir la cause du prodigieux effet de ce cri dans la différence qui existe réellement entre le *sol bémol* et le *fa dièze*, et dans la discordance affreuse qui est ici censée résulter de leur conflit. L'argument est spécieux; malheureusement l'expérience, cette désenchanteresse, est là pour prouver son peu de valeur. Elle dit d'abord que la discordance n'existe pas pour l'auditeur, par la raison que le second orchestre qui sonne le *sol bémol* n'est composé que d'un petit nombre d'instruments à cordes, placés dans la coulisse, et jouant en *pizzicato* seulement pour renforcer le son de la lyre d'Orphée; tandis que le premier orchestre placé, comme à l'ordinaire, dans la salle, et beaucoup plus nombreux, se compose, non seulement de violons, d'altos et de basses, mais aussi de cornets et de trombonnes qui, frappant ensemble avec toute la force possible le *fa dieze*, en même temps que les cent voix du chœur, rendent l'audition du *si bémol* pincé par le second orchestre absolument impossible. L'expérience prouve ensuite que jamais discordance n'a produit de sensation musicale du genre de celle-ci. Beethoven en a fait une très appréciable dans la symphonie avec chœurs, et Martini une autre beaucoup plus frappante encore au dénouement de son opéra de *Sapho;* cela surprend comme un bruit violent et inattendu, mais n'émeut point, tandis que le *fa dièze* de Gluck fait frémir. Bien qu'il soit probablement impossible d'avoir en aucun cas deux masses instrumentales d'une force mathématiquement égale ou placées à une égale distance des chanteurs, si cela pouvait être, nul doute qu'au moment de l'émission simultanée des deux sons si rapprochés, et par cela même si discordants, la masse vocale se portant involontairement sur l'un des deux et détruisant ainsi l'équilibre, n'obscurcit et ne fit disparaître l'autre tout-à-fait.

On pourrait rendre sensible l'effet dont parle Rousseau au moyen de deux instruments à sons fixes, comme deux trompettes, par exemple, dont l'une en *ré* donnerait le *mi* produisant le *fa dièze*, et l'autre en *sol bémol* donnerait l'*ut* produisant le *sol bémol*. Si les deux exécutants n'influencent en rien le son de leur instrument au moyen des lèvres ou de la force d'émission du vent, sans doute le *sol bémol* ne s'accordera pas parfaitement avec le *fa dièze*, mais ce sera une torture que l'oreille la moins délicate ne saurait supporter.

Si l'on me demande à présent pourquoi cet intervalle (*sol bémol* ou *fa dièze*) appartenant à un accord de septième diminuée, et par conséquent au mode mineur, amené de la sorte au milieu du mode majeur, est d'un si étrange retentissement, qu'au moment où l'oreille en est frappée, l'imagination crée à l'instant autour d'Orphée de nouveaux monstres à formes gigantesques, et l'œil croit voir des flammes plus hautes et plus pâles sillonner la noire atmosphère des enfers; je répondrai qu'il est de sa nature de faire naître des impressions semblables lorsqu'il est employé en pareil cas avec génie, c'est répondre que je n'en sais rien. Et si l'on me questionne sur la raison qui peut avoir déterminé Gluck à l'écrire ainsi inutilement sous ce double aspect, je serai forcé d'avouer que je n'en sais pas davantage. Mais c'est sublime, et cela suffit.

La scène des Champs-Elysées est moins célèbre que la précédente, à cause de sa beauté même, dont le genre doux et calme agit moins vivement sur la foule. C'est, d'un bout à l'autre, un miracle d'inspiration, et le coloris en est si frais, si suave, que l'absurde mise en scène qu'on y avait jointe à Paris, lorsqu'on reprit *Orphée* il y a quinze ans, ne put entièrement détruire l'action de la musique, qui arrivait au cœur, malgré tout ce que le maître des ballets et le décorateur avaient fait pour l'en empêcher. Qu'on se figure, au moment du changement de décors, la rampe levée, et, au lieu de ce jour cristallin, bleuâtre, qui doit doucement baigner les objets dans les champs du repos, une lumière âcre, éblouissante, tombant de toutes parts sur la scène comme le soleil dévorant des déserts africains. Mais c'est peu. Après le premier acte de danse si religieusement heureux et si plein d'une quiétude divine, vient un morceau profondément triste, dont la mélodie gémissante est rendue par les notes sourdes d'une flûte dans le *medium*, pendant qu'au-dessous la molle agitation des instruments à cordes exprime une souffrance affaiblie, résignée, dernier et éternel murmure d'un cœur que la mort même n'a pu rendre à la paix. S'il n'y avait anachronisme, on pourrait croire que Gluck a voulu peindre l'ombre toujours souffrante de la reine de Carthage, de cette Didon que Virgile nous fait trouver *indignata sub umbras*, et qui, à l'aspect du guerrier troyen, cause de tous ses maux, s'enfuit au fond des bocages sombres pour y cacher sa blessure et sa plainte. Eh bien! au lieu de la touchante pantomime qu'une telle musique indique et qu'on avait dessinée pour elle dans l'origine, sous les yeux du compositeur, une danseuse entrait par le côté gauche de la scène, faisant une *course de pointes* jusqu'au côté opposé, puis s'exténuait à reproduire pendant toute la durée du morceau ce que l'art des pi-

rouettes et des entrechats peut offrir de plus sottement prosaïque et de plus choquant. Et le public d'applaudir..... O grossiers imbéciles !.... Dites-moi encore que la musique est faite pour tout le monde !!!

Le reste de la scène était beaucoup mieux rendu; et le moment où Eurydice, tenant la main de son époux éperdu, sortait de l'Elysée, saluée de loin par le chœur harmonieux des ombres heureuses, formait, je l'avoue, un des plus délicieux tableaux dont j'aie conservé le souvenir. Vraiment la plume m'échappe quand je considère jusqu'à quel point la musique de ce chœur est merveilleuse de profondeur, de délicatesse, de couleur antique, d'expression, de mélodie, d'harmonie, d'instrumentation, de tout. En l'écoutant, on ne songe plus à la platitude de la traduction de Moline, et l'on regrette à peine l'adorable poésie de Calsabigi. La différence entre les deux versions est grande cependant. Au lieu de ces rimes Pompadour de l'auteur français :

> Près du tendre objet qu'on aime
> On jouit du bien suprême ;
> Goûtez le sort le plus doux ;

le poëte italien fait dire à ses héros :

> *Torna, o bella, al tuo consorte*
> *Che non vuol che più diviso*
> *Sia da te pietoso il ciel* (1).

« Retourne, ô belle ! vers ton époux qui ne veut pas que » plus long-temps le ciel bienfaisant soit séparé de toi. » Ainsi Orphée n'est pas impatient de rendre à Eurydice *la lumière des cieux*, comme aurait dit un poëte vulgaire ; c'est au ciel bienfaisant, au contraire, qu'Orphée, plein de reconnaissance, veut rendre l'aspect enchanteur d'Eurydice. Quelle idée ce peu de mots charmants donnent de sa beauté ! C'était un poëte celui-là. M. Félix Romani est le seul Italien moderne qui ait rencontré quelquefois d'aussi heureuses expressions. Mais, je le répète, Gluck dans sa musique dit tout cela, et plus encore. Et on a osé lui refuser le don des accents simples et tendres, à ce génie complet ! Et lequel, s'il vous plait, des barbouilleurs de papier et même des grands musiciens de son temps a produit un chant digne par sa grâce d'être comparé à ces fleurs de mélodie dont le parfum nous enivre encore aujourd'hui ? Je ne le connais pas. Il est probable que c'est un grand malheur pour un homme d'avoir reçu le dépôt de pareilles pensées et la mission de les mettre au jour ; à moins qu'il ne soit parvenu, comme Shakspeare, à cet incommensurable mépris de l'opinion qui lui fait écrire un Hamlet, et se consoler ensuite de rester dans le monde, sans le voir à ses pieds et sans en être roi. Hector BERLIOZ.

REVUE DES CONCERTS.

M. CHARLES DELIOUX. — M. GHYS. — TROISIÈME MATINÉE DE MUSIQUE DE CHAMBRE, OFFERTE AUX ABONNÉS DE LA GAZETTE MUSICALE. — SOIRÉE CHEZ M. ZIMMERMAN. — MADAME DUBART ET M. DESHAYES.

La statistique musicale de Paris va devenir un ouvrage de première nécessité pour tout dilettante qui voudra se faire quelques idées nettes sur tant de gens qui vivent de son, et en distribuent matin et soir. Cette statistique ne sera pas moins nécessaire pour classer tous les solos qui forment le répertoire de tant de concerts, de séances, de matinées, de soirées musicales; mais cette classification sera plus aisée à faire que l'autre, car si le peuple musicien se multiplie à l'infini, il n'en est pas de même de ses idées ; et il est tel air varié (l'air varié est mon *caput mortuum*), qui sert douze ou quinze fois dans le mois à tels ou tels exécutants dans différents concerts, tandis que ce serait douze ou quinze morceaux différents de style et de forme qu'ils devraient nous faire entendre chaque saison, s'ils tenaient un peu plus à se voir mettre au nombre des vrais artistes, qu'à se faire classer parmi ces gentils oiseaux vous répétant sans cesse : As-tu déjeuné, Jacquot? C'est sans la moindre allusion à ces amusants volatiles que j'arrive à vous parler du concert de M. Charles Delioux. Bien qu'il soit encore à cet âge où ce qu'on appelle l'âme musicale sommeille et ne va point animer les touches d'un instrument, ses yeux s'enflamment, son teint se colore, et ses doigts, peut-être même un peu trop ses bras, attaquent vigoureusement le clavier, et lui font rendre des sons expressifs et puissants. M. Charles Delioux pourra devenir un pianiste consommé, s'il n'est pas consumé avant le temps. Il a dit la *Grande fantaisie* de Thalberg sur les *Huguenots* avec la chaleur, l'entrain et toutes les nuances d'exécution que saisit un véritable artiste qui a en lui le sentiment des grands maîtres; il s'est mêlé même aux Urhan, aux Rignault, aux Frisch, aux Rousselot, dans un septuor de Hummel, et a traité d'égal à égal avec ces champions de la bonne exécution musicale. Plusieurs artistes distingués ont concouru au charme de cette intéressante soirée. Madame Dorus Gras y a apporté son tribut d'obligeance et de talent. La première de ces qualités est inépuisable en elle, et quant à son talent de cantatrice, il touche à son apogée, et je ne pense pas qu'elle fasse dire que *monté sur le faîte, il aspire à descendre*, car il se compose d'éléments qui le rendent solide et durable. Bonne éducation musicale, intonation parfaitement juste, style large, élégant, pur ; âme musicale qui se développe chaque jour davantage, telles sont les qualités constitutives du beau talent de cantatrice de madame Dorus-Gras.

M. Boulanger a brillé dans le concert de M. Charles Delioux en n'y chantant pas son *Petit pied* de fondation.

Mercredi, 20 mars, M. Ghys a donné une grande matinée musicale dans la salle de M. Herz, rue de la Victoire. Ce jour de célèbres anniversaires, le voisinage de l'hôtel de Napoléon, cette rue de la Victoire qui a repris son nom, semblaient animer le bénéficiaire, qui, lui aussi, possédé d'un esprit de conquête, s'est tout simplement contenté de conquérir les suffrages des nombreux amateurs de violon accourus pour l'entendre.

Le lendemain de ce joli concert, la troisième matinée offerte aux abonnés de *la Gazette Musicale* a eu lieu dans les salons de M. Erard. Cette intéressante solennité a été digne des précédentes, et a même tenu plus qu'elle n'avait promis, car la gentille mademoiselle Rudersdorf, élève de Bordogni, en trois idiômes différents, a chanté de fort jolies choses qui n'étaient point mentionnées au programme. Le treizième quatuor de Beethoven a été dit par MM. Tilmant, Lenepveu et Placet avec le sentiment, l'ensemble, l'expression identiques qui caractérisent ces habiles exécutants.

Mademoiselle Clara Wieck, qui est le lion musical du moment, le Thalberg féminin du piano, s'est fait entendre pour la première fois à Paris dans ce concert. Mademoiselle Clara Wieck possède un talent sage, pur, élégant, consciencieux ; elle ne vise point à l'enthousiasme et ne cherche pas non plus à l'exciter. Comme son jeu est plastique, sa

(1) Ceux de nos lecteurs qui sont familiers avec les inversions de la poésie italienne s'apercevront sans peine que M. Berlioz, ébloui par l'inspiration de Gluck, a cru voir dans les trois vers qu'il cite une pensée fort belle, il est vrai, mais qui ne s'y trouve point, et dont son imagination a fait honneur à Calsabigi. Cette erreur admirative n'est pas de celles dont un auteur ait grand sujet de se plaindre ; et en tout cas, les exemples n'en sont pas communs. (*Le rédacteur.*)

phrase est aisée, noble, tranquille, mais splendide. C'est la conviction, cette muse de la vaporeuse Germanie, qui l'anime; et ses doigts qui chantent avec tant de grâce semblent vous traduire son sourire habituel de bienveillance et de mélancolie.

Les véritables amateurs de bonne musique ont regretté que mademoiselle Wieck ne s'en soit pas tenue à la lettre du programme, et qu'elle ait cru que Henselt dût avoir le pas sur d'autres compositeurs qui ont écrit des œuvres si remarquables pour le piano. La musique de ce pianiste est bien écrite, mais froide; elle est plus scolastique qu'inspirée : il n'a pas le feu sacré. Hummel et Ferdinand Ries sont dithyrambiques près de lui.

Madame Alberti, prima donna du Théâtre-Royal de Madrid, a chanté un air de *la Nina*, qui n'est pas celle de Paisiello, avec beaucoup de grâce, de méthode et un fort bon style; puis madame Dorus-Gras est venue nous dire avec Lablache le duo de *Mosca* qu'elle avait chanté la veille avec Alizard, et qui, cette fois, a été exécuté avec une gaieté, un charme, une perfection scénique et de vocalisation qui ont excité l'enthousiasme au plus haut degré. Cette excellente cantatrice a dit aussi une élégie musicale par M. Rosenhain qui se distingue par un bon sentiment d'harmonie. Nous avons remarqué une fort jolie phrase mélodique sur les paroles de cette strophe :

> Ah! berce, berce, berce encore,
> Berce pour la dernière fois,
> Berce cet enfant qui t'adore,
> Et qui depuis sa tendre aurore
> N'a rêvé que l'onde et les bois.

Enfin le divin Mozart s'est chargé doublement de terminer cette belle fête musicale. Le trio des masques de *don Giovanni*, fort bien dit par mesdames Alberti, Dorus-Gras et M. Wartel de l'Opéra; puis un beau quatuor en *fa* du même auteur, admirablement exécuté par M. Tilmant, ont pénétré d'admiration la nombreuse et brillante assemblée accourue dans les salons de M. Erard pour respirer ce parfum de bonne et réelle musique.

Et puis voilà que mademoiselle Clara Wieck s'est fait entendre le même jour qui se trouvait être le jeudi siéminemment musical de M. Zimmerman. On a admiré de nouveau dans cette intéressante soirée le beau talent de mademoiselle Clara Wieck; mademoiselle Rudersdorf nous y a bercés des accents de sa douce voix plus euphonique que son nom; M. Dorus a joué un solo de flûte d'une façon toute supérieure et qui lui a valu d'unanimes applaudissements; M. Massard nous a fait entendre de fort jolies variations de manière à se faire citer parmi la foule d'excellents violonistes qui abondent en ce moment dans Paris : puis il a dit de délicieuses valses de Schubert avec une élégance de style on ne peut plus en harmonie avec ces productions toute empreintes d'originalité.

Madame Dubart, professeur de chant, et M. Deshayes avaient fait un appel au dilettantisme, vendredi passé, en proclamant sur le programme d'une matinée qu'ils ont donnée dans un fort beau salon de la nouvelle rue Vivienne, les noms magiques de Rubini, Lablache, Tamburini, Ivanoff, Grisi, Persiani et Albertazzi. Si quelques uns de ces chanteurs ont fait défaut, les trois qui se sont fait entendre ont chanté pour six. Madame Albertazzi a dit une leçon de vocalisation écrite pour elle par M. Tadolini qui a semblé généralement plus difficile que jolie et plus propre à étudier chez soi qu'à être dite en public. M. Rignault dans un solo de violoncelle et M. Kontski sur le violon ont fait le plus grand plaisir. C'est surtout par le chant, l'expression et une parfaite justesse d'intonation qu'ils se sont distingués. Nous les engagerons cependant à ne point accorder leur instrument d'une variation à l'autre. Le soliste peut mépriser le point de suture, le petit bruit harmonique de quatre ou huit mesures que joue l'accompagnateur pendant qu'il se repose; mais il doit respecter les oreilles des auditeurs et ne pas faire entendre la quinte de *ré* naturel sous *la*, ou ce même *ré* sur le *sol* naturel pendant qu'on entend une phrase en *mi* grand dièze, comme disent les musiciens ignorants. A part ce petit inconvénient, et celui d'un feuillet qui a manqué dans le joli duo des *Mariniers*, délicieusement chanté, du reste, par Ivanoff et Tamburini, feuillet qu'on a bientôt retrouvé, le concert de madame Dubart peut être cité au nombre des plus agréables de la saison, quoiqu'on y ait entendu trois airs variés.

Henri BLANCHARD.

Revue critique.

Six chants sacrés composés par F. Tadolini; *l'Eco di Scozia*, mélodie romantique avec accompagnement de cor, composée par Tadolini.

M. Tadolini, dont le nom est connu en Italie par plusieurs opéras donnés avec le plus grand succès à Rome, Bergame, Venise, Trieste, écrits spécialement pour mesdames Pisaroni, Favelli, et M. Crivelli, vient d'offrir aux amateurs de chant six morceaux intitulés *Chants sacrés*, et une mélodie romantique. Parmi les six morceaux religieux, nous distinguerons surtout, nº 2, *O salutaris*, à trois voix. C'est un chant d'un style distingué, habilement développé, et propre à produire un effet calme.

Nº 3, *Ave Maria*, nous paraît un peu mondain. L'auteur l'a dédié à la jolie cantatrice qui s'est fait applaudir cet hiver pour la première fois publiquement. Le nom de madame de Rivière est en tête du morceau; et nous pardonnons volontiers à l'auteur dont l'inspiration s'est portée plutôt vers la terre que vers le ciel.

Nº 4, *Ave Maris stella*, qui n'est dédié à personne, est écrit dans le vrai style élevé et large, et donne une preuve non équivoque du talent de l'auteur pour la musique religieuse. Ce morceau, qui est en 3/2, sort de la facture ordinaire; le chant y est simple, mais religieux et bien senti, l'harmonie riche et propre au style sacré. C'est le morceau le plus remarquable de la collection que M. Tadolini a offerte au public, qui lui saura gré de cette nouvelle création.

La mélodie romantique intitulée *l'Eco di Scozia* a produit un très grand effet au concert que les Italiens ont donné tout récemment au bénéfice de leur Butafuori. Rubini le chantait avec sa voix touchante, et Gallay sur ce cor qui est plutôt une voix humaine qu'un instrument en cuivre. C'est faire le plus bel éloge de ce charmant morceau, qui ne tardera pas d'être chanté dans tous nos salons. H. P.

Nouvelles.

*** L'Opéra donne demain, lundi, *Guillaume Tell*, dans lequel MM. Duprez et Levasseur, et madame Dorus-Gras, rempliront les rôles principaux.

*** Aujourd'hui dimanche, le Théâtre-Italien donne pour la dernière fois : *le Nozze di Figaro*. Cet ouvrage réunit mesdames Grisi, Albertazzi et Persiani, et MM. Lablache et Tamburini.

*** Une chute faite par mademoiselle Elssler, et qui, nous l'espérons, n'aura pas de suites graves, a forcé l'Opéra de substituer *Don Juan* à la *Gipsy* qui avait été annoncée. Et quelle représentation ! Les cheveux de Mozart ont dû se dresser dans la tombe!!!

*** Mademoiselle Pougaud, cantatrice du théâtre de la Renaissance, a succombé samedi à la maladie dont elle était atteinte.

*** Le danseur Guerra vient de métamorphoser l'opéra de *Robert-le-Diable* en ballet. La première représentation a eu lieu samedi dernier pour l'ouverture du théâtre de Londres.

*** L'opéra *Oudine* de Hoffmann dont la partition s'était perdue dans l'incendie du théâtre de Berlin, vient d'être retrouvé, et on assure qu'il sera incessamment représenté au théâtre de Leipzig.

*** Nous recommandons à nos lecteurs une scène pour voix de basse de M. Kastner, intitulée : *le Barde*, qui se distingue par une mélodie originale et par une excellente harmonie. Nous avons entendu cette scène et l'effet qu'elle a produit sur nous justifie pleinement nos éloges ; nous ne doutons pas qu'un grand succès ne lui soit réservé.

*** Le lundi-saint, 25 de ce mois, il y aura à Saint-Roch une assemblée de charité, suivie d'un salut en musique, en faveur des victimes du tremblement de terre. La quête sera faite par mesdames la duchesse Decaze, l'amirale Duperré, la baronne Charles Dupin, la comtesse Marescalchi, la baronne de Mackau, madame Gabrielle Delessert et madame Lafaulotte. M. le baron Dupin est chargé de réunir, pour les verser au ministère de la marine et des colonies, les fonds qui proviendront de cette œuvre éminemment française et chrétienne.

*** Voici le programme du concert donné par MM. de Kontski dans les salons de M. Érard, aujourd'hui dimanche à huit heures du soir. — Première partie. — 1° Quatuor de *Lucia di Lammermoor*, de Donizetti, chanté par mademoiselle Drouart, madame Wideman, MM. Ricciardi et Maffei; 2° Variations brillantes sur *la Figurante*, pour le piano, composées et exécutées par M. Antoine de Kontski; 3° Air de *Bianca e Fernanda*, chanté par mademoiselle Merty; 4° Fantaisie sur la *Straniera*, composée et exécutée par M. Charles de Kontski; 5° Pressentiment d'un soldat, mélodie de Schubert, chantée par M. Géraldy; 6° Le Souvenir, scène dramatique, de Cheret, le Duel de Saint-André, romances chantées par mademoiselle Drouart; 7° Grande Fantaisie sur *Lucia di Lammermoor*, composée et exécutée par M. Antoine de Kontski; 8° Duo de *la Norma*, chanté par mademoiselle Merty et mademoiselle Wideman; 9° Fantaisie sur les motifs de *Robert-le-Diable*, exécutée par mademoiselle Pauline Jourdan; 10° Air chanté par M. Ricciardi; 11° Variations brillantes sur un thème original composées et exécutées par M. Charles de Kontski; 12° Air de *Marino e Faliero*, chanté par madame Wideman; 13° Fantaisie sur *le Brasseur de Preston*, composée et exécutée par M. Antoine de Kontski.

*** Le concert de M. Lafont aura lieu le lundi de Pâques, 1er avril, à deux heures, dans la salle de M. Herz. Nous donnerons le programme de cette intéressante matinée.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Rennes.* — Il y a bientôt vingt ans qu'un artiste plein de zèle s'est dévoué dans notre ville à l'enseignement de la musique. M. Le Breton ne s'est pas découragé du peu de résultats qu'il obtenait, des injustices qu'il a éprouvées, et aujourd'hui la plupart des artistes de Rennes, qui sont ses élèves, recueillent les fruits des travaux de ce laborieux professeur. Ce n'est que depuis peu de temps que la musique est ici l'objet de quelque faveur. La Société des concerts et les principaux artistes du théâtre se sont réunis il y a peu de jours pour donner une soirée musicale très intéressante. Le trio du *Maître de chapelle*, un air de *Jean de Paris* et le bel andante de *la Juive* « Rachel, quand du Seigneur » ont été bien exécutés et suivis de nombreux applaudissements. Ce dernier morceau surtout, bien chanté par Warot, notre ténor, a produit une vive impression.

*** *Marseille.* — Les concerts Thubaneau sont très suivis et continuent à mériter tout l'intérêt des amis de la musique. Les ouvertures d'*Oberon*, *Euryanthe*, *Freyschut*, les symphonies de Beethoven y sont exécutées avec intelligence et talent. Les honneurs du dernier concert ont été pour mademoiselle d'Hennin, madame Hébert et M. Fabre, qui s'est fait entendre et applaudir dans des variations sur la flûte. Les chœurs, dirigés par M. Trotebas, ont aussi fait de remarquables progrès.

— Nous possédons en ce moment deux grands artistes; malheureusement nous ne pouvons profiter de leurs beaux talents : M. Chopin est souffrant et Paganini est très malade.

*** *Grenoble.* — Les membres de la Société philharmonique de cette ville se distinguent par le goût et l'intelligence dont ils font preuve dans le choix des morceaux qu'ils exécutent. Ainsi, au dernier concert, on a entendu l'ouverture de *Démophon*, de Vogel; celle du *Chaperon Blanc*, de M. Auber; un chœur de *Guido*, l'ouverture de *Ludovic*, de M. Halevy; enfin quelques unes de nos meilleures romances chantées avec une expression et un sentiment parfaits par mademoiselle Veulty.

*** *Strasbourg.* — Les concerts de la Société philharmonique ont fourni à quelques uns des meilleurs artistes de cette ville l'occasion de faire briller leur talent. Nous citerons M. Weber, qui a joué d'une manière remarquable des variations sur le violon; M. Predigam sur la flûte, M. Christmann sur le cornet à pistons, M. Dupont sur le violon, M. Boymond sur la clarinette, ont obtenu de nombreux applaudissements. Nous blâmerions cet abus des variations si elles n'avaient pour but de mettre en relief le mérite et l'habileté de quelques artistes, et si d'ailleurs elles n'étaient accompagnées dans les mêmes concerts de plusieurs morceaux de bonne musique. Les symphonies de Beethoven, les compositions de Ries y sont exécutées de manière à entretenir l'admiration générale pour ces chefs-d'œuvre. Au dernier concert on a entendu avec beaucoup de plaisir une fantaisie à grand orchestre de M. Hoerter, compositeur strasbourgeois.

*** *Orléans.* — M. Pollet nous écrit pour nous prier d'annoncer que c'est par des causes indépendantes de sa volonté qu'il ne s'est point fait entendre dans le dernier concert de l'Institut musical. Nous avions fait connaître ce fait en des termes qui ont désobligé M. Pollet, et nous nous empressons d'admettre sa rectification. Cet artiste se plaint avec quelque amertume des critiques du touriste de *la Gazette musicale*. Ce touriste est un homme plein de zèle et d'impartialité qui apprécie le mérite de M. Pollet, mais qui voudrait voir l'Institut musical d'Orléans s'engager dans une meilleure voie.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Alger.* — Les opéras *Belizario*, *Norma*, *Torquato Tasso* et *Lucia* forment le répertoire du Théâtre-Italien à Alger, et bien que le prix des places soit très élevé, la salle est toujours comble.

*** *Hambourg.* — On écrit que la jeune et jolie danseuse danoise, mademoiselle Lucile Grahn, vient d'y arriver de Copenhague, et qu'après un séjour de quelques semaines, elle se rendrait directement à Paris pour y remplir l'engagement qu'elle a contracté avec l'Académie royale de musique. Mademoiselle Grahn, avant de quitter Hambourg, devait débuter sur le grand théâtre de cette ville, dans *le Dieu et la Bayadère*, dans le ballet de *la Somnambule* et dans un divertissement où elle devait exécuter quelques danses nationales danoises et norwégiennes.

*** *Munich.* — On représentera incessamment un opéra nouveau de Lachner, son titre sera *Alida*; le poème est puisé dans un roman de Bulwer, *les derniers jours de Pompeja*.

*** *Vienne.* — M. J. Hoven, qui nous avait donné l'opéra de *Turandot*, s'occupe activement d'un ouvrage nouveau intitulé *Jeanne d'Arc*. — L'oratorio de *Paulus* de Mendelsohn a été exécuté le 1er mars : cet ouvrage grandiose a obtenu le plus brillant succès.

*** *Berlin.* — Louis Berger, pianiste très distingué, élève de Clémenti, et à qui Mendelsohn doit une grande partie de son éducation musicale, vient de mourir à Berlin, dans un âge peu avancé.

*** *Rome*, 22 février. — Extrait d'une lettre particulière. — Hier nous avons eu une soirée très intéressante; nous avons entendu Listz. Mon mari et moi l'avions prié de jouer pour nous, car nous ne pouvions pas quitter Rome sans avoir ce plaisir, et nous en avons éprouvé beaucoup; il est vraiment grand et imposant. On ne peut plus appeler cela jouer ou toucher du piano, ce sont dessons extraordinaires, des effets nouveaux, et puis un grand sentiment qui domine tout; ce n'est pas seulement la difficulté vaincue, le mécanisme admirable que j'admire dans Listz, c'est son âme, son expression; il est quelquefois baroque, il faut le dire, mais il a quelques moments de chant, de douceur, d'expression exquises qui font plaisir. J'ai été plusieurs fois saisie, et vous savez que je suis peu romantique, que je ne me laisse guère prendre à ces grands fracas qui éblouissent et étourdissent, mais il y a tant de profondeur, de raisonnement dans le jeu de Listz, qu'on aime à le suivre dans les routes qu'il se trace à travers cette harmonie sau-

vage, car il sait choisir ses chemins et ramener dans de frais vallons, dans des bosquets de fleur; et vraiment son jeu peut se comparer à Rome : tantôt des ruines qui étonnent et respirent un recueillement, presque en effroi de cette grandeur, tantôt des gracieuses *villas* où règne la verdure éternelle, où naissent les fleurs, ou jaillissent les pures fontaines. Pouvais-je clore d'une manière plus heureuse et plus intéressante mon séjour à Rome, que d'entendre ces océans d'harmonie ? Malheureusement l'instrument était des plus médiocres, la frêle mécanique se brisait sous ses doigts puissants; et quelle difficulté de faire chanter un clavier sec et petitement criard ! Il est malheureux que Liszt n'eût pas pu se faire suivre d'un piano d'Erard : c'est le complément de son talent.

*** *Rome.*—Le pape vient de nommer le célèbre compositeur Spontini chevalier de l'ordre de Saint-Grégoire.

Un journal a annoncé qu'il publierait prochainement des articles de M. Fétis. *Le fait est très possible, s'il s'agit de M. Edouard Fétis. Quant à M. Fétis père, fondateur de la* Revue musicale, *ancien* bibliothécaire *du Conservatoire, nous devons déclarer qu'il n'a pas même pu avoir la pensée de se séparer de la* Revue et Gazette musicale, *avec laquelle il a contracté des engagements indissolubles par un double traité signé à Bruxelles et à Paris. Nous sommes persuadés que M. Fétis se serait empressé de démentir cette assertion, s'il en avait eu connaissance.*

Cela dit, nous n'avons pas besoin de faire remarquer que la Revue et Gazette musicale *dédaigne de répondre aux attaques dont elle est continuellement l'objet dans le journal en question; elle laisse aux lecteurs, si lecteurs il y a, le soin d'apprécier le but et la valeur de ces attaques.*

Le Directeur, Maurice SCHLESINGER.

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

6e Année. — 1839. **REVUE** N° 13.

ET

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS,

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, DE BALZAC, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, CASTIL-BLAZE, PHILARÈTE CHASLES, F. DANJOU, EDME SAINT-HUGUE, ALEX. DUMAS, ELWART, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), F. HALÉVY (membre de l'Institut), JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, G. LEPIC, LISTZ, MARX, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, AD. PONTECOULANT, RICHARD, L. RELLSTAB (rédacteur de la GAZETTE DE BERLIN), GEORGES SAND, J.-G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT À LA REVUE et à la GAZETTE MUSICALE.

Paris.	Départ.	Étrang.
3 m. 8	9 »	10 »
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	34 »	38 »

La Gazette Musicale paraît le dimanche, et la Revue Musicale le jeudi de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la *Revue et Gazette Musicale de Paris*, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; et chez tous les marchands de musique de France.

Prix d'abonnement à la *Revue et Gazette Musicale*, 30 fr. par année.

PARIS, DIMANCHE 31 MARS 1839.

IL SERA DONNÉ À LA FIN DE CHAQUE MOIS UNE LIVRAISON des *ARCHIVES CURIEUSES DE LA MUSIQUE.*

ANNONCES : 1 f. la grande lig. de 55 lettres.

SOMMAIRE. — Des fêtes et de la musique en Bretagne aux XVe et XVIe siècles. — Revue des concerts par Blanchard. — Lettre d'un Touriste. — Nouvelles. — Annonces.

MM. les abonnés recevront avec le présent numéro un *Scherzo* pour le piano par Thalberg. Op. 31.

DES FÊTES ET DE LA MUSIQUE EN BRETAGNE AUX XVe ET XVIe SIÈCLES.

(Suite [1].)

Le baptême de la fille d'un gouverneur de Nantes, le 16 juillet 1562, donna lieu à une belle fête dans cette ville.

Ce fut le baptême de Marie de Luxembourg, fille du seigneur de Martigues et de Marie de Beaucaire, reçue en grande magnificence à son entrée à Nantes, l'année précédente. La petite fille était âgée de six mois, et eut pour parrain le prince Antoine de Bourbon, roi de Navarre, et pour marraines Marie Stuart, reine douairière de France, et Marguerite de France. Les députés de ces princes et princesses furent logés en divers logis de la ville de Nantes, superbement ornés, tout ainsi que si les princes y eussent été, comme aussi ceux des seigneurs d'Estampes et de Martigues. La grande salle du bal était semée des écus des armes desdits seigneurs. Marchant à l'église cathédrale, d'un côté de la rue allaient cent des principaux habitants de la ville portant chacun une torche de cire blanche allumée, et de l'autre côté cent gentilshommes, les gendarmes et archers, et toute la compagnie de monseigneur d'Estampes et la maison de monseigneur de Martigues, chacun la torche de cire jaune en main. Ils étaient suivis *de la musique* et d'un chariot au haut duquel était écrit en lettres d'or : *Tessera militis christiani*, et de chaque côté, trois sentences de l'Écriture, toutes rapportées au saint baptême. Après ce chariot marchaient l'université et la justice, chaque corps tenant son côté de rue, suivies de *six trompettes*, qui précédaient le héraut de Bretagne, vêtu de sa cotte d'armes semée d'hermines. Les officiers de la cérémonie suivaient tous la tête nue, savoir, le seigneur du *Gué de l'Isle*, portant la serviette; le seigneur de *Ker-Symon*, l'eau; le seigneur de *Kermavan*, le bassin; le seigneur de *Bazoeges*, le cresmeau; le seigneur de *Goulaines*, le cierge, et le seigneur *d'Acerac* portait la fille; ayant pour aides, à sa droite le seigneur de *Sevigné*, et à sa gauche le seigneur de *Tivoar-ar-len*; puis, marchait le seigneur de Château-Neuf, qui portait la queue d'un riche drap d'or, grêlé de pierreries, dont la fille était couverte. Les députés des princes et princesses suivaient, et grand nombre de dames et de demoiselles. Toutes les rues par où passa la compagnie étaient tendues de tapisseries, et depuis le logis du seigneur d'Estampes jusques en l'église de Saint-Pierre, les rues étaient bordées de quatre compagnies de gens de pied étrangers et sept compagnies des gens de pied de la garde ordinaire de la ville. L'église de Saint-Pierre était richement tapissée, et au milieu de la nef fut dressé un pavillon de riche étoffe, sous lequel la fille fut baptisée par ce prélat et nommée MARIE. Les grosses cloches ayant donné le signal de l'accomplissement de la cérémonie, le seigneur de Sanzay, gouverneur et capitaine des ville et château de Nantes, fit lâcher toute l'artillerie, tant du château que de la ville, et, le sermon fait par le théologal de Nantes, la compagnie s'en retourna au logis du seigneur de Martigues en même ordre.

Parfois, dans les cortéges, se montraient divers personnages travestis. Ainsi furent une fois des géants, fort bien

(1) Voir le numéro de la *Gazette musicale* du 10 mars 1839.

et richement couverts, montés sur des échasses faites en forme de jambes et peintes chacune de sa couleur, ayant chacun la pique sur l'épaule, hardis et prompts à marcher comme s'ils eussent été sur le plan de la terre, et qu'il faisait beau voir porter les épaules jusques aux fenêtres des maisons. Pour les mieux faire remarquer, des enfants travestis les suivaient en faisant, à leur ressemblance, l'exercice de la pique.

Le cortége était quelquefois suivi de personnages représentant les sept péchés mortels et les sept vertus, ou des personnages analogues, montés à cheval, chevaux et hommes habillés selon leur propriété.

Parfois le cortége passait sous un portail en toile, bien haut et somptueusement ouvré, tant magistralement composé qu'il semblait être réellement de pierre de taille.

Sur les places, sur les rivières s'offraient des simulacres de guerre où se dressaient les plus belles et braves escarmouches que l'on saurait réciter tant par terre que par eau.

Sur d'autres places et carrefours se présentaient divers spectacles :

Des nefs moult bien faites, en figure d'argent, portées par haut contre la maçonnerie, desquelles par engin descendaient de gracieux angelets ou d'autres personnages gracieux ;

Des fontaines qui donnaient vin et hypocras à ceux qui boire en voulaient ;

Hommes et femmes sauvages qui se combattaient et faisaient plusieurs contenances ;

De belles filles faisant personnages de seraines et disant petits *motets* et bergerettes, et près d'elles jouaient plusieurs *bas instruments* qui rendaient de *grandes mélodies ;*

Des imitations de chasse à courre ;

De grands *mais* dressés autour des théâtres, et sur lesquels étaient des cages remplies de toutes sortes d'oiseaux chantant agréablement, et auxquels, en certaines circonstances, on donnait la volée, à l'imitation de ce qui se pratiquait au sacre des rois ;

Des bandes de belles jeunes filles faisant et présentant bouquets et chantant mélodieusement belles chansons, outre un jeu d'orgues qui sonnait parmi leur concert ; et plus loin, une jeune autre belle fille jouant du même instrument, tandis qu'une autre le soufflait, et qu'une troisième chantait, à cet accompagnement, un agréable *Te Deum* exprimant la joie et la liesse.

Sur un théâtre, Apollon, resplendissant à l'égard du soleil, était tout revêtu à l'antique d'un accoutrement de satin blanc, enrichi d'or, couronné de laurier et tenant une lyre en main, entouré des neuf muses, richement vêtues et de diverse sorte, selon la disposition poétique, toutes fredonnant de fort bonne grâce leurs instruments musicaux ; et à cette mélodie s'adjoignait une autre harmonie de musiciens posés en la concavité dudit théâtre supérieur, lesquels, dégorgeant voix mélodieuses, chantaient en musique un excellent cantique, et le cantique fini, les mêmes musiciens, en diverses sortes d'instruments, épandaient un son merveilleusement délectable.

Sur un autre théâtre apparaissait une vierge revêtue d'un surcot de drap d'or et d'une cotte de satin violet, enrichi et récamé de large brodure d'argent, à franges de même étoffe, ayant son atour de tête fort riche, diapré d'or et de pierreries, façonné à mode de nymphe : c'était la représentation de la Justice.

Sur des échafauds, de nombreux ménestriers jouaient mélodieusement, et à leurs côtés de jeunes filles, très richement ornées, ayant sur leurs chefs chapeaux d'or bons et riches, chantaient tant aussi mélodieusement que douce chose et plaisante était à l'ouïr.

D'autre part on voyait des scènes de la vie des saints, entourées de chœurs de musiciens habillés en forme d'anges, et chantant en toute mélodie.

C'était enfin partout farces, comédies, facéties et fantaisies illustrement et ingénieusement comprises.

Sur des échafauds richement élevés, on représentait l'histoire des divers mystères, la crucifixion de N. S., Dieu étendu en la croix et les deux larrons à dextre et à senestre, Judas faisant trahison, la résurrection du Sauveur du monde et son apparition à Magdeleine, etc. ; et pour ce faire, étaient mandés peintres, inventeurs et gens de bon esprit, pour composer et aviser auxdits mystères. Ainsi, en 1430, Jean V appela à Nantes plusieurs compagnons et joueurs de la ville de Rennes pour jouer devant lui le *Mystère de la Passion et Résurrection de N. S.* ; et en 14.7, Arthur III donna 6 écus à certains compagnons pour avoir fait plusieurs ébastements de musique à sa cour (1).

La plupart du temps les personnages ne parlaient pas ; ains représentaient ces mystères par gestes seulement.

Quand la duchesse Anne revint à Nantes, après son mariage avec Charles VIII, on représenta devant elle le même mystère qu'elle avait vu lors de sa somptueuse réception à Paris, savoir : « *le mystère des cinq Annes*, qui sont trouvées dans l'Ancien-Testament, avec lesquelles on ajoutait » *Anne de Bretagne*, pour les vertus et biens qui étaient en » elle, et y avait un personnage pour déclarer les choses » dessus dites. »

Les théâtres étaient magnifiquement ornés, souvent très vastes, avec des décorations à perspective où l'on voyait les fontaines sourdant des croupes des montagnes, la main du peintre et l'art du machineur ayant fait les ruisseaux à la façon de la nature, et voyait-on par endroits tout plein de petits sourjons bouillonnants, commodes à de petits folâtres poissons qui nageaient entre flots et flots ; puis, des canards se coulant parmi les herbes, en fretillant des pattes et battant de l'eau, etc. ; sur de beaux arbres les oiseaux perchés, gazouillaient à l'envi, et bien d'autres.

En l'an 1505, on remarqua dans une cérémonie trois dames qui voulaient être les demoiselles du temps passé ; c'est à savoir ayant robes d'un fin taffetas rouge, sous lesquelles traînaient de riches cotes de drap d'or ; elles portaient, en leurs chefs, des coiffes d'or qui troussaient leurs cheveux, et sur icelles des bonnets de velours qui baillaient à leurs visages une grace merveilleuse ; aussi étaient là lesdites dames représentant les *trois Grâces*, desquelles les poëtes ont tant fait de solennité. Elles tenaient chacune en leurs mains un plumail fait en manière d'éventoir, comme pour soi éventer le visage quand il fait chaud.

Jamais on ne manquait de faire station à l'église, où l'on entrait au bruit des mousquetades et du son des cloches ; puis la cérémonie religieuse se célébrait pendant que l'harmonie des orgues, mêlée avec celle des trompettes, hautbois et autres instruments, était des plus agréables, et qu'un concert de voix magnifiques était accompagné par les violes et les luths qui tenaient mélodieusement leurs parties.

Des chars chargés de musiciens fermaient la marche, comme encore dans nos cavalcades ; mais les chevaux qui les traînaient étaient eux-mêmes déguisés en lions, en cerfs, en licornes, avec des draperies cachant les roues, pour montrer toute la masse s'avançant mystérieusement pour plus grand effet.

Et je n'ai pas dit mot de l'artillerie, qui toujours faisant si grand bruit qu'elle cassait les verrières des bourgeois, et rien non plus des feux de joie où se grillaient les manans en dansant les rondes animées par le bignou, et rien de

(1) Voyez les comptes des argentiers des ducs dans les Archives de Nantes.

mille autres merveilleuses choses, qui remplissaient plusieurs volumes de nos chroniques bretonnes.

Le cortége, quand la principale cérémonie était terminée, allait assister aux joutes et tournois.

Les lices étaient faites ordinairement de deux cents pas de long. Un échafaud y était dressé pour la tente de la cour.

L'intérieur des lices était ordinairement de quarante pas de large et toute la carrière garnie et semée de sablon, pour tenir à ferme les chevaux et ceux-là qui s'embattaient.

Chacun étant en place, les instruments sonnaient à qui mieux mieux; puis un silence profond s'établissait quand les chevaliers venaient besogner de la lance et d'autres armes de guerre ou d'adresse. Alors les ébastements étaient si grands, si animés, si roides sur des terrains labourés par les chevaux, que souvent la poussière empêchait de rien distinguer.

Là paraissaient tous les chevaliers sachant manier un cheval parfait en toutes sortes de beaux airs, soit à courir la bague pour le prix, ou la lance, ou la lice, et venir par après l'épée : on ne connaissait pas alors d'exercice plus noble, de qui l'on fit plus d'estime, de pompe plus glorieuse, ni plus digne d'un homme, ni aucun spectacle public propre à délecter davantage le genre humain. Ainsi disaient-ils qu'il n'y a aucune créature de qui l'homme reçoive tant d'avantage que du cheval, soit pour l'usage ou le plaisir, l'homme ne paraissant jamais tant homme comme sur un beau cheval.

C'est là que les chevaux étaient admirés, là qu'ils ne se faisaient pas prier de faire leurs courbettes, quatre caprioles en l'air et autant de sauts de mouton, et la jambette si le cavalier voulait. S'avançant, au piaffer, le mors d'argent entre les dents, avec les roses dorées, la bride brodée d'or, la selle royale, et la housse de drap d'or, et les houppes pendantes. Oh! comme ils se quarraient, comme ils ébranlaient les panaches qu'ils se sentaient sur la tête! Ils faisaient du brave, ils ronflaient, ils ne touchaient quasi la terre sinon du bout de l'ongle! Et comme on voyait le naturel guerrier de l'animal lorsque retentissait le clairon accompagné d'un fifre et d'un tambourin battant! Alors ils ne songeaient plus à leurs plumes ondoyantes; ils ne sentaient plus que le chanfrain d'acier qui armait leurs têtes, que le bronze ciselé d'or qui défendait leurs poitrines! Oh! quelle peine à les manier! Ils pennadaient, ils se tourmentaient, ils jetaient avec rage leur blanche écume, ils rompaient les cailloux du pied, ils trépignaient, et, les oreilles dressées, jetant feux et flammes par les yeux et par les naseaux, redoublant leurs hennissements, ils couraient avec vaillantise au choc de la lance.

A ces joutes, les lutteurs bretons manquaient rarement. Lors du séjour de Louis XII à Nantes, le prix de la lutte fut remporté d'une manière si remarquable, que ce roi emmena avec lui le Breton vainqueur. Plus tard, étant en Italie, il le fit lutter avec un nommé Olivier. Tous deux étaient, dit-on, les meilleurs et les plus forts lutteurs qu'on sçut trouver nulle part; mais le Breton eut l'avantage.

On cite au nombre des tournois remarquables à Nantes ceux de 1417, dirigés par les sires Guion de Moulac et François du Thiersant, et le tournoi de la fête des Rois de 1457, où il y avait neuf trompettes, d'autres joueurs d'instruments et douze chanteurs.

Après les joutes, c'était le repas à la cour, qui se prolongeait jusques à la nuit.

A ces grands dîners d'apparat, les mets et services se portaient cérémonieusement :

Au partir des cuisines de bouche, toutes pleines de broches ardentes, les trompettes allaient tout devant sonnant mélodieusement; après eux les hérauts d'armes et les maîtres-d'hôtel, puis les pages d'écuries qui portaient les viandes, volailles, venaisons et divers mets avec très bons vins et de toute sorte.

Et les officiers de bouche n'étaient pas de petits compagnons. Le pâtissier du duc de Bretagne, Arthur III, s'appelait Guillaume de Beaumanoir (1), que le fou *Maître-d'Hôtel* faisait fort enrager, tant il lui volait subitement ses épiceries.

A côté de la principale table était *le dressoir*, grand, bel et bien paré, couvert et orné de vaisselle d'or et d'argent, et bien convoité de tous ceux qui le voyaient.

A une extrémité de la table, ménestriers étaient à grande foison qui ouvraient de leurs métiers de ce que chacun savait faire. On y voyait trompettes, buccines, hauts ménestriers, hautbois et plusieurs autres instruments de harmonie et résonance, lesquels il faisait si bel ouïr, qu'il semblait être en un petit paradis que d'être en ladite salle.

Parmi les objets qui couvraient les dressoirs étaient encore des pots d'or, des trempoirs d'or, des plats d'or, des flacons d'or, des drageoirs d'or, des salières d'or, des lampes d'argent, des bassins d'argent, des saucières d'argent, des tasses d'argent, etc.

Les confitures et dragées ne manquaient pas. Les drageoirs étaient tout pleins d'épiceries de chambre. Grande quantité aussi il y avait de fruits nouveaux de moult de sortes. Enfin des rochers de pâtes laissaient échapper des sources d'eaux odoriférantes qui parfumaient délectablement les convives.

Les dames étaient toutes ensemble à table, si ce n'est que chacune avait son écuyer pour trancher et servir.

Il va sans dire qu'il y avait abondance de sucrades, épices, sirops et hypocras.

Au dessert on apportait divers entremets, comme un phénix, lequel se battait des ailes et allumait le feu pour se brûler : les quatre fils Aymon sur un grand cheval, un coq et un lièvre en une lice qui joutaient l'un contre l'autre, etc.

Après le repas on ne manquait pas de faire un cadeau aux ménestriers : habituellement on leur donnait un pot d'argent, qu'ils emportaient en faisant plusieurs tours dans la salle et criant : *Largesse, largesse!*

Ces présents étaient d'usage. — Ainsi voit-on, en 1419, le duc Jean V faire cadeau, à son voyage à Rouen, auprès du roi d'Angleterre, de 63 livres aux trompilles et autres joueurs d'instruments dudit roi et du beau cousin de Clarence, et de 5 livres aux joueurs d'instruments et trompilles du comte de la Marche, qui furent devers lui à Caen à son retour de Rouen.

Comme de nos jours, l'usage des aubades existait au premier de l'an. Les ménestriers du même duc, en 1425, reçurent 25 *livres pour leurs étrennes au premier jour de l'an*, à Nantes.

Après les soupers, bien étoffés de toute chose, s'ouvraient les danses jusqu'au soleil levant.

Là se faisaient les ballets, qui sont les délices de la jeunesse et des courtisans.

La musique ne manquait pas de figurer dans les danses qui suivaient le banquet. L'on cite, entre autres, que, dans une salle de bal, étaient représentés les sept planètes, vêtues selon l'habit que les poëtes leur ont baillé, savoir : *Mercure*, hérault et truchement des dieux, ayant deux ailes, vêtu de satin blanc, ceint d'une ceinture d'or, ayant son caducée à la main; *Mars*, vêtu en armes; *Vénus*, en déesse; et ainsi des autres planètes. Elles marchaient ensemble en

(1) États de la maison des ducs de Bretagne, aux archives de Nantes.

chantant mélodieusement et musicalement le long de la salle chansons exprès, de telle sorte que c'était chose qui donnait à l'ouïe extérieur un plaisir et délectation autant grands qu'on les saurait décrire. — D'autres personnages avaient des harpes et jouaient de ces instruments de musique avec le chant de la gorge, qui tellement résonnait et contentait l'ouïe que tout bruit cessait par le désir que chacun avait d'écouter telle mélodie.

Enfin, le jour venant, les belles dames harassées regagnaient leurs grands appartements.

Leurs chambres étaient tapissées tout à l'entour de tapisseries faites de fil d'or, de fil d'argent et soie la plus riche que l'on pût voir; le fond par haut de drap d'or, et par bas de tapis de Turquie, ou bien tendues de drap d'oras rouge et noir, ou or et bleu, ou encore à grandes tapisseries d'histoires de batailles ou de représentations d'oiseaux au plumage brillant comme en vie, ou de bestes estranges avec personnages également d'estranges pays, ou bien tendus de satin cramoisi brodé de cordelières et orangé aux armes de Bretagne.

A côté de la chambre des grandes dames, il y en avait plusieurs autres petites bien accoutrées: mais nul n'y allait. Là se déshabillaient les belles dames, et allaient ensuite trouver leurs lits.

Or, c'était encore belle chose à voir que ces grands lits de parement, couverts de drap d'or frizé traînant en terre, et tout à l'entour par bas et par haut doublés de magnifiques fourrures; les oreillers en broderies, et, par dessous, les draps les plus fins de la plus fine et blanche toile de Bretagne; les rideaux de taffetas jaune et rouge doublés de damas blanc; le ciel et le dossier de drap d'or couverts de perles, les franges de fil d'or entourant les colonnes merveilleusement sculptées et picotées. C'est là, tant était grande la fatigue de la danse, que les pauvres moult belles dames étaient heureuses de se jeter pour mollement reposer.

Ces descriptions rappellent que les appartements du château de Nantes étaient, à ces époques, aussi richement ornés. Quand Henri IV y descendit, il logea dans un appartement qui fut paré de la tapisserie que le parlement de la Ligue avait fait faire pour son usage particulier. « C'est là (dit l'histoire manuscrite de *la Ligue en Bretagne*), qu'après avoir considéré la situation de la ville, qu'on appelle vulgairement le robinet de la rivière de Loire, et la beauté du château, il dit son fameux mot : *Ventre saint gris, les ducs de Bretagne n'étaient pas de petits compagnons.* »

M.

REVUE DES CONCERTS.

CONCERT DE MADEMOISELLE ROSSI.—M. ZIMMERMAN ET SES ÉLÈVES.—M. MAURICE BOURGES.—MADAME DUCHANGE. — LE MONDE MUSICAL DE M. SCHIFFELHOLTZ.

Mademoiselle Rossi, cantatrice de l'Opéra-Comique, a donné, lundi 25, au théâtre de la Bourse, une grande matinée musicale, dramatique et chorégraphique, qui, par la manière piquante dont elle était composée, avait attiré une brillante et nombreuse assemblée. Ce concert, au bénéfice de la mémoire de madame Rossi, actrice du Théâtre-Italien, morte il y a quelque temps, avait déjà produit près de 8,000 fr. de recette lorsque M. Genot, régisseur du théâtre de la Bourse, est venu annoncer que M. Duprez, dont le nom figurait sur le programme, ne chanterait pas. Grande rumeur, vives réclamations; proposition de rendre l'argent à ceux qui le réclameraient; acceptation de près d'un tiers du public, de manière que la recette a été réduite à 6,000 fr. Madame Albertazzi, qui devait ouvrir la séance, a craint les dispositions hostiles de l'assemblée désappointée, et a laissé commencer Lablache et Rubini. Ils ont chanté un duo de *l'Italiana in Algeri* qui a remis le public dans de bienveillantes dispositions. Madame Albertazzi a pu se risquer alors sans danger, quoiqu'il n'y en n'ait jamais beaucoup pour un jolie femme devant un public français. Il a prouvé toute sa galanterie en écoutant fort patiemment mademoiselle Ernesta Grisi dans le duo de *la Norma* qu'elle a chanté avec la *diva* Grisi. Rubini et Lablache sont revenus accompagnés de Tamburini pour dire le trio de la *Soffitta degli artisti* qui a été l'objet d'une réclamation de son auteur, M. Capecelatro (1). Cette fois il y avait bien sur le programme *Soffitta*, et non *Sconfitta degli artisti* (déconfiture ou déroute des artistes); cette fois enfin il a été bien chanté, et, certes, ce n'est pas les éloquents interprètes qui ont manqué à M. Capecelatro; mais si son trio n'a pas été ce qu'on appelle une *sconfitta*, il ne peut se vanter qu'il ait été pour lui un *trionfo*. Ce sont des lieux communs de musique italienne qui ne me permettent pas encore de mettre M. Capecelatro sur la même ligne que Rossini, ainsi que je le lui avais promis, s'il y avait lieu.

Ivanoff et Tamburini ont dit admirablement un duo *del Belisario*, et ce dernier a chanté délicieusement ensuite avec madame Persiani un duo du *Corradino* de Rossini; puis est venue la première partie du beau trio de *Guillaume Tell*, chanté en italien par Rubini, Lablache et Tamburini. Malgré l'admirable sonorité de ces deux belles voix de basse; malgré l'ensemble parfait avec lequel ces excellents chanteurs ont exécuté ce morceau, l'effet en a été froid, sans doute parce que ce beau trio est moins vocal encore que scénique.

Au milieu de ce luxe de voix et de réputations ultramontaines, madame Damoreau est apparue avec sa voix pure, élégante et flexible, avec son style franco-italien, avec son goût exquis, son expression, son âme musicale de tous les pays; et dans le troisième acte du *Domino Noir*, elle a fait une ample moisson d'applaudissements, après la récolte de *bravi* et de *brava* qu'avait recueillie la troupe italienne, qui, partout où elle passe, laisse à peine après elle de quoi glaner.

—Nous avons plusieurs pianistes à grande réputation qui, préférant le titre d'industriel à celui d'artiste, s'occupent beaucoup plus de fabriquer des pianos qu'à former des pianistes. On ne peut ranger dans cette catégorie M. Zimmerman; car, de tous les habiles professeurs que possède Paris, c'est celui qui lance le plus grand nombre d'élèves dans le monde musical, et de ces élèves qui ne tardent pas eux-mêmes à devenir d'excellents professeurs. Ce n'est point par des *fantaisies*, par de petites et jolies variations que M. Zimmerman fait connaître ses disciples; il les produit tout d'abord devant l'assemblée de dilettanti difficiles qui viennent dans la salle du Conservatoire pour s'enivrer des flots d'harmonie coulant à pleins bords de ce grand fleuve musical qu'on appelle Beethoven. En ouvrant ses programmes aux élèves de M. Zimmerman, *la Société des concerts* témoigne de sa considération pour ce savant professeur. Déjà, depuis quatre ans, trois de ses élèves, MM. Billet, Alkan et Chollet se sont fait entendre, et se sont distingués dans ces concerts, où des pianistes à grande réputation, Thalberg excepté, avaient laissé le public froid pour ne pas dire plus. Le dernier représentant de l'école Zimmerman, le jeune Franck, s'est fait entendre dimanche dernier au concert du Conservatoire et n'a pas fait moins de plaisir que ses condisciples qui l'avaient précédé; il promet de continuer cette pléiade de pianistes dont M. Zimmerman peut

(1) Voir le numéro de la *Revue musicale* du jeudi 21 mars 1839.

s'honorer à juste titre d'être le créateur, et dont il se montre autant l'ami que le père en toute occasion.

— Dans nombre innombrable des légères productions musicales qui surgissent de toutes parts, nous avons distingué trois romances de M. Maurice Bourges qui sont destinées à obtenir beaucoup de succès dans les salons. *La Belle fille de l'Aricia*, *l'Esclave de Tunis* et *la Sœur de charité* offrent, indépendamment du petit drame, des paroles que s'est données le compositeur lui-même, des chants simples, élégants et vrais qui sont de tous les temps et qui plairont aux plus difficiles. Et puisque nous en sommes à ces étincelles musicales que nous ne dédaignons pas systématiquement quand elles se distinguent surtout par le *molle facetum* d'Horace, je dois signaler ici, au nombre des quadrilles pour piano et à quatre mains qui, cet hiver, ont plu (admettez ici le calembour avec toute extension et signification des verbes pleuvoir et plaire) dans les salons de la capitale, les charmantes contredanses d'une presque homonyme de madame Duchambge, de cette Sapho de la romance française qui a suivi madame Gail et précédé mademoiselle Loïsa Puget dans la carrière de la célébrité musicale. Madame Hortense Duchange a publié aussi de fort jolies romances; mais comme madame Duchange n'est simplement qu'amateur, et qu'elle ignore l'art de faire vibrer les cordes sonores et retentissantes des nombreuses harpes de la renommée, même à propos de romances et de quadrilles, ses productions marquées au coin du goût et de l'élégance mélodique, n'ont pas eu la réputation qu'elles méritent et qu'elles obtiennent toujours lorsqu'elles sont entendues par les amateurs de la musique facile et gracieuse: elles se feront certainement jour à travers l'épaisse nuée des ouvrages de ce genre, et seront bientôt sur les pianos de la petite comme de la grande propriété.

—Il vient de paraître sous ce titre pompeux : LE MONDE MUSICAL, un vaste tableau synoptique, vrai chef-d'œuvre de patience calligraphique qui met sous vos yeux toutes les sommités passées et présentes, toutes les hautes, basses et moyennes réputations musicales, comme les comprend M. Schiffelholtz, l'auteur de cette singulière statistique. De même que dans le monde politique, plus on progresse vers les idées humanitaires, vers le socialisme, et moins on semble s'entendre, malgré nos révolutions et nos nombreuses constitutions; de même, dans le monde musical de M. Schiffelholtz, il est difficile de savoir à qui il a voulu donner la palme dans ce tohu-bohu, dans ce pêle-mêle de noms, d'écoles, qui sont tout étonnés de se trouver ensemble. Nous voulons bien reconnaître l'*ingéniosité* du tableau de M. Schiffelholtz, son utilité même, mais il nous permettra aussi de trouver quelque peu d'incohérence dans sa classification.

Un Anglais fort vain, comme ils le sont tous, des hommes illustres qu'a produits leur île, répondit à un Français qui lui citait Molière comme pouvant le disputer à toutes les célébrités littéraires de la Grande-Bretagne : — Oui, oui, c'est un homme d'une haute valeur; mais il appartient à toutes les nations. Dieu a formé Molière; il l'a jeté dans le monde, et le hasard l'a fait tomber en France. — On dirait qu'il en a été de même du caprice de M. Schiffelholtz à l'égard des célébrités du monde musical, et l'on se prend à penser aux belles strophes de notre poëte politique, législatif et ministériel :

> Lorsque du Créateur la parole féconde
> Dans une heure fatale eut enfanté le monde
> Des germes du chaos,
> De son œuvre imparfaite il détourna la face,
> Et, d'un pied dédaigneux le lançant dans l'espace,
> Rentra dans son repos.

De même sans doute M. Schiffelholtz, après avoir enfanté son *Monde musical*, se repose, sans se douter peut-être que son travail éveille bien des susceptibilités particulières et même nationales. Par exemple, les partisans de la musique française, et il y en a beaucoup, ne sont pas très satisfaits de ne voir figurer que d'une manière secondaire, dans ce tableau, Grétry, Lesueur et Méhul, véritables chefs de l'école française. On se demande pourquoi ce pauvre Beethoven se trouve à la base d'une colonne comme notre Méhul, pendant que les Paër, les Bellini, les Auber, se prélassent en compagnie des Rossini, des Meyerbeer et des Mozart. Les trois premiers ne peuvent marcher de pair, quoi qu'on en dise, avec les trois derniers; ce sont de ces nuances, de ces différences qu'il faut reconnaître. Malgré ces légers inconvénients et quelques autres inséparables d'un travail qui réunit des talents si divers, le tableau de M. Schiffelholtz obtient beaucoup de succès, et cet habile et consciencieux calligraphe aura fait une œuvre aussi productive qu'elle est curieuse, si tous les musiciens obscurs ou médiocres qui figurent sur son tableau en achètent un exemplaire chacun.

BLANCHARD.

Correspondance.

A M. le Directeur de la GAZETTE MUSICALE.

Connaissez-vous, connaît-on à Paris le signor *Giacomo Filippa*, chevalier de l'Éperon-d'Or, membre du Conservatoire de Bologne, etc., etc.? C'est en vérité un homme extraordinaire; jugez-en vous-même par cette annonce qui termine le programme du concert qu'il a donné à Orléans, le 25 mars. — Je cite textuellement :

IMPROVISATION FANTASTIQUE. *M. Filippa prie MM. les artistes et amateurs d'apporter quelque air ou thème de 16 ou 24 mesures, et il en improvisera l'introduction, les variations et le finale. Pour prouver qu'il n'y a pas de compérage, il prie qu'on en apporte une certaine quantité de laquelle il se propose d'en improviser trois ou quatre.* L'ACCOMPAGNEMENT SERA ÉGALEMENT IMPROVISÉ PAR MADEMOISELLE NINETTA.

Entrez, entrez, messieurs et dames, vous allez voir ce que vous n'avez à coup sûr jamais vu! Gardez-vous de croire qu'il y ait exagération dans les promesses de ce prospectus, M. le chevalier Filippa et mademoiselle Ninetta sa sœur sont vraiment les plus grands musiciens acrobates de la France, de l'Europe, que dis-je? du monde entier. Le grand Paganini était parvenu à jouer sur une seule corde, mais M. Filippa fait plus, il joue sur une seule corde et avec *un seul doigt!!!!* O merveilles du charlatanisme! il s'est trouvé une ville en France où un tel artiste a pu donner un concert, où il a pu compter sur le concours des artistes, l'empressement des amateurs et l'argent du public!

En narrateur exact, je dois vous dire que M. Filippa est d'ailleurs un médiocre violoniste, que mademoiselle Ninetta est une médiocre cantatrice, mais qu'on pourrait cependant les encourager tous les deux si ce charlatanisme ne devait provoquer l'indignation générale. M. Filippa se dit élève de Paganini, à la bonne heure; mais ce serait précisément une raison pour ne pas profaner par une plate imitation le nom et le souvenir de ce sublime artiste. Ah! vous croyez, M. Filippa, qu'il suffit de jouer avec un doigt et sur une corde pour marcher sur les traces de Paganini? mais vous êtes à cet égard dans une coupable erreur, et je vous déclare, moi, qu'il y a à Paris, sur les places publiques, un homme qui est encore plus étonnant, plus extraordinaire que vous; cet homme joue du violon derrière son dos, par

dessous sa jambe, en dansant ou en pirouettant comme un derviche. Cet homme-là donne ses concerts en plein vent, et au lieu de trois francs par place, il se contente d'un sou qu'il demande à la pitié publique. Si vous trouvez que je suis trop sévère envers M. le chevalier Filippa, rappelez-vous qu'il y a quelques mois, lors du séjour de cet artiste à Chartres, nous avons dénoncé ce charlatanisme en termes beaucoup moins durs, et comme on n'a tenu aucun compte de nos avis, on ne trouvera pas surprenant que nous ne soyons pas disposés aujourd'hui à faire preuve d'indulgence.

J'étais lundi au concert de M. Filippa, et j'ai remarqué avec satisfaction que son programme n'avait piqué la curiosité que d'un très petit nombre de personnes. L'improvisation sur le violon a eu lieu réellement; mais mademoiselle Ninetta, qui devait aussi improviser l'accompagnement, n'a pas osé tenir sa promesse. Il faut être doué d'une grande audace pour oser ainsi se targuer de posséder ce talent si rare de l'improvisation. Parce que vous vous êtes fait un moule à variations dans lequel vous coulez tous les thèmes que l'on vous présente, parce que vous vous êtes habitué à dénaturer, à défigurer grotesquement, et d'après un patron uniforme, les plus jolies mélodies, les plus heureuses inspirations de nos compositeurs, vous vous croyez le droit d'appeler *improvisation* ce ridicule assemblage de traits et de gammes mal agencés. Mais le génie de l'improvisation, c'est un don précieux que de longues études, qu'une science profonde développent : c'était autrefois le mérite particulier des organistes, J. Sébastien Bach, Haendel, l'abbé Vogler, en Allemagne; Couperin, Rameau, Sejan, en France, voilà de réels improvisateurs. Hummel, Liszt, Mendelsohn ont possédé de nos jours à un haut degré cette faculté remarquable, et sans aller chercher bien loin, il y a à Orléans même un des meilleurs improvisateurs que j'aie entendus. M. Gueit, organiste de Saint-Paterne, est incontestablement un des plus grands organistes de la France, et je me plais à le dire aux amateurs d'Orléans, qui ne paraissent pas apprécier convenablement l'immense mérite de cet artiste, qui improvise comme Mendelsohn, joue du violoncelle comme Duport et compose d'une manière très distinguée.

Allons, M. Filippa, efforcez-vous de ne plus mériter cette accusation de charlatanisme que je suis obligé de porter contre vous, rédigez vos programmes avec plus de simplicité, bornez-vous à jouer la musique de Viotti, de Rode, de Kreutzer, qui n'improvisaient pas et n'excitaient pas moins un réel enthousiasme. Je puis vous affirmer qu'aussitôt que vous vous serez amendé, le touriste de la *Gazette Musicale* s'empressera de rendre justice à votre talent et de récompenser votre modestie.

Trois jours avant le concert de M. Filippa, l'Institut musical avait donné son quatrième concert dont je vais vous dire quelques mots. L'ouverture de *Joseph* a été assez mal exécutée; en revanche, celle de *la Clochette*, d'Hérold, a été bien rendue. M. Pollet a bien joué sur la harpe une fantaisie de sa composition. La scène et l'air de *Guido* ont été chantés d'une manière remarquable par un amateur dont j'ignore le nom; enfin un duo du *Domino noir* a valu à madame Griffon et un amateur l'approbation générale. Le reste ne mérite pas d'être mentionné : c'est un déluge de variations, de nocturnes, de romances, comme on en peut exécuter et entendre dans le modeste salon d'un bon bourgeois du Marais qui a une parente élève du Conservatoire, et qui donne une petite soirée musicale le jour de sa fête. On ne me persuadera pas que les dilettanti d'Orléans ne soient pas dignes d'un meilleur choix de musique. Les artistes qui exécutent l'ouverture de *la Clochette* pourraient, avec un peu de bonne volonté, exécuter quelques symphonies de Mozart ou de Haydn, et même quelque fragment de Beethoven. La musique de M. H. Hertz pourrait fort bien être remplacée par celle de Hummel ou de Beethoven; et Schubert, Mayseder ou Moschelès pourraient sans désavantage succéder aux compositions de M. Pollet ou de madame Griffon; mais il paraît qu'on agit à l'Institut musical d'Orléans d'après un parti pris, de mépriser toutes les critiques, de repousser tous les avis, ou de les croire dictés par la malveillance ou l'injustice.

Agréez, etc.

UN TOURISTE.

Nouvelles.

*** Voici l'indication des messes en musique exécutées aujourd'hui dans les principales églises : à la cathédrale, une messe de la composition de M. Beaunier, amateur distingué; à Saint-Eustache, la grande messe de M. Elwart, dont le credo a été exécuté à un concert du Conservatoire; à Saint-Roch, une messe de M. Cherubini.

*** La première représentation du *Lac des Fées*, opéra en cinq actes de M. Auber, paraît toujours fixée à demain lundi.

*** M. Spontini est arrivé hier à Paris.

*** *Cantate religieuse* de Lesueur. — Nous avons entendu en petit comité la treizième livraison des œuvres sacrées de ce célèbre maître de chapelle. La *Cantate religieuse* de Lesueur sera exécutée bientôt dans toutes les réunions musicales où le goût du beau et du grand est encore en honneur. Les messes de ce maître, l'une des gloires de l'école française, retentissent fréquemment sous les voûtes des principales églises de Paris et de la province, et chaque fois qu'elles y sont interprétées convenablement, elles produisent un effet puissant et magnifique.

*** Au dernier concert de l'*Athénée musical* on a eu occasion d'entendre et d'applaudir mademoiselle Jourdan dans une fantaisie pour la harpe, de la composition de cette habile artiste. Mademoiselle Drouart et M. Roger ont aussi concouru à augmenter l'intérêt de cette réunion musicale.

*** Le concert de M. Wolframm, première flûte du grand-duc de Bade, aura lieu le jeudi 4 avril dans les salons de M. Richter, boulevard Poissonnière, 4. — Cet artiste s'est déjà fait entendre avec succès dans quelques uns de nos plus brillants salons. — On entendra dans son concert mesdames Marx, A. Zerr, MM. Geraldi, Haas, Urhan, Rosenhain, et madame Wolframm.

*** Le concert donné par madame de Belleville-Oury aura lieu dans les salons de M. Erard, 13, rue du Mail, le jeudi, 11 avril, à huit heures du soir. Madame Oury exécutera un concerto avec accompagnement d'orchestre, de Felix Mendelsohn, un *adagio e rondo* du concerto en *mi bemol* de Beethoven, et la nouvelle Fantaisie sur la prière de Moïse, par Thalberg. La partie vocale sera remplie par les premiers talents de l'Académie royale de musique, et l'orchestre, composé des artistes du Théâtre-Italien, dirigé par M. Tilmant.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Nantes*, 23 *mars* — La seconde représentation des *Huguenots* avait attiré une brillante assemblée, et l'exécution de ce magnifique ouvrage n'a rien laissé à désirer. Nos artistes se sont surpassés; nous devons particulièrement citer M. Wermelen qui, dans son rôle de Raoul, s'est concilié la faveur publique; il a chanté la romance du premier acte avec âme, et le magnifique duo du quatrième acte lui a fourni l'occasion de déployer toute la richesse de son instrument. Madame Roux a bien secondé M. Wermelen dans le quatrième acte. C'est une création qui lui fait honneur. M. St-Ange, basse-taille, qu'on nous dit arriver d'Italie, était chargé du rôle de Marcel; on s'aperçoit facilement que cet artiste a étudié à bonne école. M. Saint Ange a une assurance scénique qui dénote un musicien parfait. Peut être a-t-il besoin de soigner sa prononciation. Tous les rôles secondaires ont été remplis avec talent par nos artistes qui se sont vraiment surpassés. M. Mortreuil a chanté le rôle de Bois-Rosé d'une manière satisfaisante. Ses couplets de Rataplan ont produit beaucoup d'effet. M. Demourhy et Camus, chefs d'orchestre, ont fait leur devoir. En un mot, tout est pour le mieux, et l'œuvre de Meyerbeer promet à la caisse de notre théâtre une suite de recettes fructueuses.

*** *Strasbourg*, 26 *mars*. — Le théâtre a fait aujourd'hui la clôture de ses représentations, qui se sont bornées depuis le commencement de décembre à la comédie, au drame et au vaudeville. La monotonie de ces représentations, quelque irréprochables qu'elles fussent, avait fait déserter une bonne partie des plus intrépides habitués du théâtre. Il est fort à craindre que notre salle ne reste fermée pendant l'année théâtrale qui va suivre, aucun concurrent n'ayant traité jusqu'ici depuis que la vacance de la direction a été annoncée. Si d'un côté les exigences du public, divisé en plusieurs catégories, sont difficiles à satisfaire, de l'autre la subvention que fait la ville est insuffisante en raison de ces exigences et des charges qui pèsent sur l'administration du théâtre. En effet, la subvention votée pour la nouvelle année est fixée à 30,000 fr. pour dix mois d'exercice, à partir du 1er juin; elle ne peut être d'un grand secours pour l'entretien de la troupe, parce qu'elle est d'abord réductible de 3,000 fr. par mois selon la durée de l'exploitation; en second lieu, en ce que d'abord elle n'est applicable qu'au paiement de l'orchestre, ensuite des employés, et en dernier lieu seulement des acteurs, qui n'ont dès lors aucune garantie à espérer en cas d'insuccès de l'entreprise.

A défaut de représentations lyriques, quelques concerts nous en ont en quelque sorte dédommagés. Les trois concerts que nous avons annoncés (Revue n° 7) sous la qualification de philharmonique et dont il a déjà été parlé sommairement (n° 12 de la *Revue et Gazette*), n'ont toutefois point rouvert les frais au dire des entrepreneurs, malgré la supériorité de l'exécution par un orchestre presque entièrement composé d'artistes, de sorte que l'espoir d'en retirer quelque don pour le monument de Beethoven, dont on avait eu soin de faire exécuter des ouvrages, s'est trouvé déçu. En attendant les matinées et soirées musicales chez MM. Jauch, Berg, Lauchner et autres fournissent l'occasion aux amateurs de briller, et aux personnes invitées celle d'apprécier le mérite de l'enseignement des maîtres.

*** *Toulouse*. — Madame Pradher quitte le théâtre de Toulouse, au grand regret de tous les amis de l'art musical, de tous les admirateurs des saines traditions du chant dramatique. Elle a fait ses adieux aux Toulousains dans un concert qui avait réuni l'élite de la société des artistes. On y a exécuté l'ouverture des *Guise*, de M. Onslow, le septuor de Hummel, dans lequel M. Pradher a fait admirer son jeu facile et simple sur le piano. Mme Raoul et M. Mocker, artistes du théâtre, ont fait les honneurs de la partie vocale; ils ont dit le duo bouffe de Grétry avec une verve et un entraînement qui ont fait regretter que le morceau ne fût pas plus long. Enfin, madame Pradher a dit quelques romances avec une exquise sensibilité et une grâce inexprimable.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Bâle*. — Les *Huguenots* viennent d'être représentés sur le théâtre de cette ville, et le public a accueilli avec enthousiasme cette magnifique partition de Meyerbeer. L'intelligence et l'activité du directeur M. Stelli ont triomphé des difficultés que présentaient la mise en scène et l'étude de cet ouvrage. Chanteurs, orchestre et chœurs ont rivalisé de zèle; madame Helh a surtout produit une vive impression dans le rôle de Valentine.

*** *Londres*. — On lit dans le *Morning Chronicle* du 25 mars: « Le premier concert par souscription de l'Académie royale de musique a eu lieu avant-hier dans Hanover Square, et a témoigné devant la plus brillante et la plus nombreuse assemblée des progrès satisfaisants de cette institution. Le choix des morceaux de musique était excellent, et aussi remarquable par la nouveauté que par la variété. Le concert a commencé par l'ouverture de *Waverley*, de Berlioz, compositeur dont le génie jouit d'une haute estime en France, son pays, mais dont jamais jusqu'à ce jour on n'avait exécuté de musique en Angleterre. Nos lecteurs n'ont pas oublié le remarquable incident du présent de 20,000 fr. à lui donnés par Paganini, comme une marque de l'admiration que lui avait inspirée une de ses symphonies. Cette circonstance, le plaisir que nous avons toujours goûté à lire ses travaux de critique musicale, les éloges donnés à un génie par les musiciens les plus éminents de France, tout nous avait donné un violent désir de pouvoir juger par nous-mêmes de compositions qui, malgré le reproche que leur font plusieurs des compatriotes de Berlioz d'être déréglées, bizarres et obscures, sont néanmoins reconnues par les critiques les plus sévères comme pleines d'imagination et d'originalité, tandis que ses admirateurs affirment que c'est à lui qu'est échu l'héritage de Beethoven. Notre attente n'a pas été trompée. L'ouverture de *Waverley* avait été étudiée avec soin et a été bien exécutée, et nous l'avons écoutée avec un plaisir et une admiration sans mélange. Éminemment neuve et originale, pleine de caprice et d'invention, elle nous a paru simple de dessin, large dans ses masses d'harmonie et claire dans les détails; et nous ne nous rappelons que bien peu de grandes œuvres de cette nature, produisant à la première audition plus d'effet avec moins de fatigue, quoique cette ouverture, comme toutes les hautes compositions, veuille être entendue plus d'une fois pour être bien comprise. L'introduction est un charmant mouvement. Les phrases suaves et entrecoupées du début s'emparent immédiatement de l'attention, qui est soutenue par un chant d'une délicieuse mélodie, accompagnée par des tambours, d'un bel et singulier effet. L'allegro est remarquable par la noblesse et la verve impétueuse; son caractère hardi et martial est tempéré par des passages pleins de grâce et de délicatesse: on y rencontre quelques unes de ces particularités de rhythme qui caractérisent, dit-on, le style de Berlioz. L'Académie royale de musique, en faisant connaître au public anglais une pareille composition, a montré une activité et un bonheur dans ses choix qu'aurait déjà dû déployer la Société philharmonique, à qui le public a le droit de réclamer l'exécution de quelques-uns des ouvrages d'un musicien aussi distingué. »

*** *Naples*. — Le service funèbre de Nourrit a été célébré le 14 mars dans l'église de Sainte-Brigitte. Il y avait une telle affluence de monde que l'église était pleine et que beaucoup de personnes, munies même de billets, n'ont pu y trouver place. Dans le chœur, était élevé un riche catafalque entouré de candélabres; les croisées étaient fermées par des tentures, de sorte qu'il n'y avait d'autre clarté dans le temple que celle des cierges qui brûlaient sur l'autel ou autour de l'estrade mortuaire. Dans une des chapelles latérales avait été dressé un orchestre pour les musiciens et les chanteurs de Saint-Charles. La douleur était peinte sur tous les visages, et la cérémonie a eu lieu en présence d'une foule profondément émue.

*** *Naples*. — Mademoiselle Francilla Pixis a débuté au théâtre Saint-Charles dans *Gabrielle di Vergy*. Cette jeune cantatrice a obtenu un très grand succès. Les membres de la famille royale qui assistaient à cette représentation ont eux-mêmes donné le signal des applaudissements.

*** *Berlin*. — L'opéra d'Halevy, *Guido et Ginevra*, vient d'être représenté sur le théâtre royal, et a obtenu un complet succès.

MUSIQUE NOUVELLE

PUBLIÉE PAR SCHONENBERGER.

FANNA. Le Giaour, grand air de basse dédié à Géraldi.	6	»
SERVIER. Méthode élémentaire de chant à l'usage de toutes les voix, avec accompagnement de piano *ad libitum*.	15	»
MOSCHELÈS. Deux mélanges sur l'opéra de Belisario, deux suites; chaque.	6	»
GALLAY. Op. 42. Fantaisie pour cor, accompagnement de piano, sur Belisario.	7	50
MINÉ. Bagatelle, quadrille à quatre mains très facile.	4	50
SAVINELLI. Six cavatines italiennes pour cor anglais, trois suites; chaque.	5	»
CLARA WIECK. Op. 10. Scherzo pour piano.	6	»
CZERNY. Op. 484. Rondino gracioso ou impromptu brillant pour piano.	6	»

PUBLIÉE PAR CATELIN ET Cie.

G. KASTNER. Le Barde, scène pour voix de basse.	7	50

PUBLIÉE PAR TROUPENAS ET Cie.

THALBERG. Op. 34. Andante.	6	»
— Op. 35. Fantaisie sur Moïse.	9	»

Le Directeur, MAURICE SCHLESINGER.

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

6e Année. — 1839. REVUE ET N° 14.

GAZETTE MUSICALE DE PARIS,

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, DE BALZAC, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, CASTIL-BLAZE, PHILARÈTE CHASLES, F. DANJOU, EDME SAINT-HUGUE, ALEX. DUMAS, ELWART, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), F. HALÉVY (membre de l'Institut), JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, G. LEPIC, LISTZ, MARX, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, AD. PONTECOULANT, RICHARD, L. RELLSTAB (rédacteur de la GAZETTE DE BERLIN), GEORGES SAND, J.-G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT A LA REVUE et à la GAZETTE MUSICALE.

Paris.	Départ.	Étrang.
3 m. 8	9 »	10 »
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	34 »	38 »

La Gazette Musicale paraît le dimanche, et la Revue Musicale le jeudi de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la *Revue et Gazette Musicale de Paris*, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; et chez tous les marchands de musique de France.

Prix d'abonnement à la *Revue et Gazette Musicale*, 30 fr. par année.

PARIS, DIMANCHE 7 AVRIL 1839.

IL SERA DONNÉ A LA FIN DE CHAQUE MOIS UNE LIVRAISON des *ARCHIVES CURIEUSES DE LA MUSIQUE.*

ANNONCES : 1 f. la grande lig. de 55 lettres

SOMMAIRE. *Littérature musicale.* Principes de mélodie et d'harmonie, par le baron Blein; par M. Lecomte. — *Curiosités musicales.* Effets de la musique sur les animaux. — Concerts du Conservatoire, par H. Berlioz. — Messe à grand orchestre de M. Elwart. — Nouvelles. — Annonces.

LITTÉRATURE MUSICALE.

Principes de mélodie et d'harmonie déduits de la théorie des vibrations, par le baron Blein, ancien officier-général du génie. — Paris, chez Bachelier, et à la librairie musicale, rue Rameau, 6. — 1838.

Le père Mersenne, après avoir exposé succinctement dans son traité d'*harmonie universelle* (lib. *De compositione musica*, p. 177, imprimé en 1635) les règles du contrepoint, selon Eustache Ducauroi, qui était alors le compositeur en réputation, et les avoir réduites à trois seulement, déclare que, *pour ces règles, on ne reconnaît d'autre fondement que l'expérience, jusqu'à ce qu'il surgisse un nouvel Orphée, un physicien, qui découvre les mystères des sons, et l'analogie d'après laquelle l'oreille donne son assentiment aux combinaisons harmoniques.*

On ne pouvait mieux poser la question; la solution en était difficile sans doute, puisque le physicien le plus distingué à l'époque de Descartes, le savant le plus laborieux, le plus patient, le plus adonné à la recherche de ce qui pouvait alors éclaircir les lois physiques et métaphysiques de l'harmonie musicale, comme faisant partie de l'harmonie du monde, attendait encore un interprète inspiré des dieux, quelque nouvel Orphée, à qui ils auraient révélé les secrets de la nature et du cœur de l'homme.

Or, depuis Mersenne, les physiciens ont marché à grands pas, les musiciens aussi; les métaphysiciens, les idéologues n'ont pas manqué, et le problème est resté presque au même point. Lorsque la musique faisait partie intégrante des sciences mathématiques, il était naturel que, dans la spéculation, elle fût considérée et traitée comme science de calcul. Mais d'une part, les mathématiciens, quoiqu'ils aient étendu et perfectionné leurs méthodes de recherche et de démonstration, n'ont pu pénétrer plus avant dans les problèmes de la pratique, et d'autre part, les musiciens n'ont pas mieux réussi à trouver ailleurs que dans leur sentiment instinctif ou traditionnel les règles du beau, objet de leurs travaux. La musique, dans sa marche indépendante, est donc restée ce qu'elle doit être, un art plein de mystère, fondé sur des analogies aussi inconnues que celles qui constituent l'union de l'âme sensible avec le corps matériel. Mais l'auteur de toute harmonie, en nous cachant les causes, nous a prodigué les seules choses dont nous eussions réellement besoin, savoir les moyens de la pratiquer, de la perfectionner, d'en jouir : sachons profiter de ces dons et surtout en faire un noble usage.

Cependant, tout art est fondé sur une science, et toutes les sciences se touchent : aussi l'art musical tient-il essentiellement à la connaissance des sons, à l'acoustique, qui lui fournit des idées précises sur les matériaux qu'il doit mettre en œuvre, à certains rapports physiologiques à peine entrevus, à certaines lois de proportions symétriques qui guident le compositeur, comme à son insçu, dans le plan de ses arrangements. C'est ainsi que l'architecture, par exemple, tient à la minéralogie, à la géométrie, à la statique, etc.; mais, dans l'un comme dans l'autre cas, au-delà de ce premier point de contact nécessaire, les sciences se séparent pour ne plus se rencontrer; la loi de création qui fait trouver le beau, la loi de rapport qui le fait sentir, restent cachées, et nul mortel n'a pu lever encore le voile dont s'enveloppe cette mystérieuse Isis.

Après avoir ainsi reconnu et circonscrit le domaine dans lequel seul peuvent s'exercer avec fruit les facultés analytiques de l'homme, le vrai philosophe s'attache au positif; il

scrute, il développe, il perfectionne cette partie de la science qu'il peut traiter avec succès. S'il découvre ou des vérités nouvelles, ou une meilleure exposition de vérités connues, il obéit à l'instinct qui le pousse à publier le fruit de ses veilles pour les rendre utiles à l'humanité.

Aussi, dans tous les temps, et surtout depuis Mersenne, le zèle n'a point manqué aux écrivains pour traiter des sons, de leur arrangement et des effets qui en résultent, comme principes philosophiques de l'art musical. Tous ces efforts n'ont pas été heureux sans doute, mais tous ont droit à notre reconnaissance.

Puisque ces mêmes questions se renouvellent sans cesse, c'est donc qu'elles n'ont pas été assez bien éclaircies, ou que ces éclaircissements ne sont pas assez généralement connus ; autrement, tout le monde serait d'accord, moins certains esprits qui se plaisent dans leurs voies isolées. De nouveaux développements peuvent donc contribuer à préparer cet heureux accord. Quelles obligations n'aurait-on pas à l'écrivain penseur qui rendrait un tel service! et si une telle œuvre ne peut s'accomplir par un seul homme, quels remerciements du moins ne doit-on pas à celui qui, après de longs et consciencieux travaux, vient apporter son contingent!

C'est sous ce point de vue qu'il faut considérer le nouvel ouvrage de M. le baron Blein, officier-général du génie, qui traite des *principes de la mélodie et de l'harmonie* avec un soin et une précision dignes du sujet et de l'auteur, et dont nous allons rendre compte. Il fait suite à un ouvrage antérieur sur la *théorie des vibrations* (1), et n'est que la reproduction, considérablement modifiée, d'une publication faite par le même en 1832, et dont il a été parlé suffisamment dans l'ancienne *Revue Musicale*, à laquelle pourtant notre article n'empruntera rien.

Résultat de travaux persévérants et d'une conviction profonde, cette nouvelle édition mérite de notre part une attention sérieuse, et nous croirions manquer à toutes les convenances si nous n'en parlions ici avec une certaine étendue.

Mais la tâche que nous avons à remplir est délicate et difficile, car il s'agit d'un ouvrage principalement de calcul, dans lequel aucune concession n'est faite en faveur des lecteurs ordinaires, et c'est à ces derniers seulement que nous voulons nous adresser; car les savants de profession, non plus que les maîtres de l'art, n'ont pas besoin de nos observations.

Nous devons écrire pour les simples artistes ou amateurs peu familiarisés avec cette langue scientifique appliquée à la musique; il faudrait donc leur en donner la clef. Nous devons surtout recommander l'ouvrage de M. Blein à la foule des jeunes gens habitués au langage de l'analyse, et qui presque tous éprouvent la velléité de s'occuper de musique; nous aurions donc, afin de faciliter la comparaison, à les initier, par cette analyse même, aux idées le plus généralement admises parmi les musiciens. Il s'agirait ainsi de faire, pour le besoin de ces deux classes de lecteurs, une double traduction.

C'est dire assez que les bornes nécessaires de notre travail ne peuvent suffire à cette tâche; et cependant, si elle n'est pas remplie dans toute son étendue, le livre de M. Blein, par un grand nombre de lecteurs, ne pourra être assez bien compris, ni par conséquent assez bien apprécié.

Essayons pourtant d'en présenter un aperçu qui soit *intelligible pour tout le monde :* c'est une loi que nous nous sommes rigoureusement imposée. Nous ne mêlerons à nos observations, quant au fond de la doctrine, ni des éloges dont l'auteur n'a pas besoin, ni des critiques bien sévères; mais nous y ajouterons des explications qui fassent comprendre l'état de la question, et desquelles, sur quelques points, puisse résulter une *instruction réelle* en dédommagement de la sécheresse du sujet. En un mot, nous désirons seulement être l'interprète de M. Blein et préparer les matériaux du jugement que le lecteur prononcera lui-même, suivant le degré de son instruction et sa manière de sentir.

(1) Chez Bachelier, 1831.

Le corps de l'ouvrage, sous le titre de *Principes de mélodie et d'harmonie*, renferme, en 99 pages, neuf chapitres dont voici les titres en abrégé :

Le premier et le deuxième traitent des successions mélodiques résultant de la gamme chromatique et de l'*influence* de ces diverses successions ;

Le troisième, de la génération des accords dissonants ;

Le quatrième, des modulations consonnantes ;

Le cinquième et le sixième, des solutions des accords dissonants et des combinaisons des dissonances entre elles ;

Le septième et le huitième, des harmonies consonnantes sur les diverses gammes ;

Le neuvième, du contre-point.

Suivent quelques notes.

Les bases de la théorie sont développées dans une introduction de 19 pages. L'ouvrage est terminé par six grands tableaux et précédé d'un rapport fort succinct présenté à l'Académie des sciences le 16 juin 1838, par MM. le baron de Prosny et Savary. Dans une préface de deux pages, l'auteur indique les sources où il a puisé ses inspirations, *recommandant principalement cet ouvrage aux élèves de l'École polytechnique, auxquels il a été primitivement dédié.*

Nous pensons que ceux-ci ne seront pas sourds à cet appel fait à leur haute intelligence; c'est à eux surtout qu'il appartient, dans la sphère de leur spécialité, de créer les idées de progrès, de les accueillir, de les faire valoir partout où ils les rencontrent. On peut se reposer avec confiance sur leur impartialité : c'est parmi eux en effet que souvent, outre des connaissances réelles en musique et un zèle ardent, nous avons trouvé une façon de penser par rapport à l'art tout-à-fait dégagée de l'influence des sciences exactes.

Tous au moins ont appris de leurs maîtres ces formules élégantes jointes à deux progressions musicales écrites sur la portée (*). (*Ut* 1, 1/3, 2/3, $2/3^2$, $2^2/3^2$, ... $2^{19}/3^{12}$ *si dièze;* et *ut octave* 1/2, $3/2^2$, $3^2/2^4$ ..... $5^{12}/2^{19}$, *ré double bemol*) au moyen desquelles on leur a prouvé d'une part que le *si dièze*, obtenu en montant par quintes et descendant par octaves, est plus aigu que cette octave d'un certain intervalle, et aussi la proposition inverse pour la génération du *ré double bémol;* d'où l'on conclut la nécessité du tempérament dans les instruments, afin de répartir et de faire évanouir ce petit intervalle; ce qui revient à dire que six tons majeurs dépassent l'octave, proposition qu'Euclide a démontrée à sa manière dans la section du canon (ou, comme s'expriment les mathématiciens, que $(9/8)^6 > 2/1$).

Cette démonstration rigoureuse et fondée sur une hypothèse que confirme la pratique des accordeurs, n'a pas empêché cependant plusieurs auteurs, et même des mathématiciens, d'élever des doutes sur la réalité de ces rapports numériques dans les intervalles musicaux : d'Alembert n'a pas dissimulé ses scrupules à cet égard, d'autres ont été plus tranchants ; en Allemagne, par exemple, M. le baron de Dricberg, qui s'est occupé non moins de mathématiques que de musique ancienne, considère notre théorie du *tempérament* comme une pure chimère, assurant que les inter-

(*) Voir Choron, Appendice aux leçons des écoles d'Italie. Nous prévenons que nos parenthèses ne s'adressent qu'aux mathématiciens.

valles *justes* sont précisément ceux du tempérament égal. M. le général inspecteur d'artillerie de La Sallette (*Considérations sur les divers systèmes de la musique ancienne et moderne*, Paris 1810), restreignant la même assertion à la quarte seulement, va jusqu'à dire que la *quarte juste n'est pas le complément de la quinte juste*, mais précisément cinq douzièmes d'octave, ou la quarte tempérée; et, partant de là, il conseille aux accordeurs de faire toute leur partition par *quartes justes*. Cela réussit en effet, pourvu que l'accordeur, en croyant sa quarte juste, la force de neuf centièmes de comma, quantité très peu sensible.

Ces auteurs nient la véracité des nombres en acoustique musicale. M. le baron Blein n'est point complice de cette hérésie; il a foi aux nombres, et nous partageons sincèrement sa conviction. Nous croyons en effet que, malgré les contradictions dans les applications physiques et dont on se rend compte, les analogies naturelles sont très simples, et que la théorie abstraite repose sur une base solidement établie.

Pour nous, les formules ci-dessus indiquées, par exemple, sont de toute certitude en ce qui concerne la chose à prouver, c'est-à-dire l'excédant de la douzième quinte sur l'octave à laquelle elle est comparée. Mais, lorsque de ces mêmes formules on vient à conclure la position relative que les dièzes et les bémols doivent occuper entre les cordes diatoniques d'une gamme comme provenant, savoir, les dièzes d'une progression par quintes, et les bémols d'une progression par quartes, nous disons qu'on raisonne très juste d'après l'hypothèse, mais qu'ici l'hypothèse n'est plus applicable. Il y faut bien d'autres façons, et la constitution intime de la gamme, philosophiquement considérée, non point comme une disposition chromatique propre à servir dans tous les tons, mais comme une échelle diatonique juste, jouissant en outre de la propriété de fournir les dièzes et les bémols (cordes *métaboliques*, c'est-à-dire de transition) dont on a besoin pour changer le mode, pour sortir du ton et passer dans une autre échelle également juste, est une chose à laquelle on n'a pour ainsi dire point encore songé.

Et nous ne tenons pas compte ici de ces *cordes sensibles* que suggère l'instinct mélodique ou expressif, mais qui, échappant à l'analyse, ne peuvent entrer dans les formules, cause mal définie d'éternels débats entre les musiciens et les calculateurs, parce que la question n'a pas été bien posée, et que le conciliateur n'est point encore venu. Celui-ci, libre de préventions, capable de saisir la vérité tout entière, de comprendre et de juger avec impartialité les deux côtés de la question, ne devra être précisément ni un artiste ni un savant, à moins que, pour troisième qualité, il ne possède, avec un esprit éminemment philosophique, l'art d'éclairer et de convaincre les plus faibles intelligences par un langage lucide et persuasif. En attendant, et puisque les musiciens pratiquent à merveille, et que d'ailleurs le tempérament met tout le monde d'accord, on peut laisser les savants raisonner à leur fantaisie, faire tout dériver du monocorde et des progressions numériques, et bâtir leurs systèmes sans contradiction. Nous disons sans contradiction; et cependant il faut tenir quelque compte des opinions manifestées par Choron, musicien avant tout, puis algébriste autant que de besoin, et voir comment, soit dans ses écrits (*Appendice aux leçons des écoles d'Italie*), soit dans ses leçons orales, dont nous avons été témoin, il s'exprimait sur cette matière.

Nous le déclarons sans hésiter, et après de longues réflexions et la comparaison de bien des opinions anciennes et modernes : s'git-il de raisonner sur la *gamme vraie*, la *gamme de la nature*, toute la théorie est à refaire, et *les mathématiciens y nuisent*. Si nous parlons avec cette assurance, c'est que des mathématiciens des plus distingués sont de notre avis. Mais s'agit-il de raisonner des échelles tempérées propres à la pratique, c'est ici que les physiciens, les calculateurs rentrent dans tous leurs droits : eux seuls peuvent montrer à l'esprit avec certitude ce que l'oreille doit chercher par tâtonnement.

Ces réflexions préliminaires, lesquelles tiennent au fond même de notre sujet. ne s'appliquent point au système de M. Blein, qui entre de plain-pied dans la pratique réelle en proposant une gamme tempérée; mais nous devions les présenter d'abord à l'esprit du lecteur avant d'aborder l'explication de cette gamme.

Nous nous attacherons principalement aux bases qu'il a posées dans son introduction avec beaucoup d'ordre, de précision et de netteté, et nous ferons ressortir seulement les choses les plus importantes et qui sont particulières à l'auteur.

Tous les physiciens modernes s'étaient accordés à trouver dans les trois principales harmoniques de la corde vibrante, savoir : l'*octave*, la *douzième* et la *dix-septième majeure*, le type de *l'accord parfait majeur*. Charmés de cette découverte, ils cherchaient aussi, dans un autre phénomène naturel le type de *l'accord mineur*. Sans cette préoccupation scientifique, on se fût peut-être contenté de penser que le chant ayant été donné à l'homme, être sensible, devait se distinguer en deux caractères principaux, en deux modes, correspondant aux deux sexes; savoir, d'une part, le mode fort, le dur, le *majeur*, et de l'autre, le doux, le faible, le délicat, le *mineur*. Ce sont ces idées, en effet, qui ont déterminé les dénominations employées par la musique allemande. M. Blein introduit les noms de mode *gai* et mode *triste*. Ou bien, pour justifier l'existence du mode mineur par une considération plus palpable, on eût pu remarquer que, dans l'accord *ut*, *mi*, *sol*, ne changeant rien à la quinte, si l'on intervertit l'ordre des tierces, plaçant la mineure en dessous, on n'introduit aucun élément nouveau et qu'on imite la nature, laquelle, par les combinaisons les plus simples, produit de nouveaux êtres : ou bien, enfin, avec un peu d'érudition, on aurait pu ajouter qu'il s'agissait de suivre la marche tracée par les théoriciens de l'antiquité.

Ceux-ci, ayant un intervalle musical quelconque à partager en deux, par exemple la quinte $\left\{\begin{matrix} ut, & sol \\ 2, & 3 \end{matrix}\right\}$, commençaient par doubler les termes, puis inséraient un moyen terme de la manière suivante : $\left\{\begin{matrix} ut, & mi, & sol \\ 4, & 5, & 6 \end{matrix}\right\}$, ce qu'ils appelaient le *partage arithmétique*, et qui donnait ici précisément nos proportions actuelles de l'accord parfait majeur; ou bien, renversant ces rapports, et les liant ensemble par une opération facile à saisir :

$$\left(\frac{\begin{matrix} 5, & 6 & \\ & 4, & 5 \end{matrix}}{20, \ 24, \ 30}\right) = \left(\begin{matrix} 5, & 6, & \\ 10, & 12, & 15 \\ & 4, & 5 \end{matrix}\right)$$

en tiraient la série qu'ils appelaient le *partage harmonique*, et qui donnait ici précisément nos proportions actuelles de l'accord parfait mineur.

Mais on voulait à toute force un type dans la nature physique. Rameau s'y est tourmenté en vain, et a cru se tirer d'affaire en alléguant une expérience de vibration, ou plutôt de frémissement sympathique par communication, de cordes accordées exprès pour donner au-dessous d'*ut* le *fa* douzième et le *la bémol* dix-septième, d'où, par renversement, provenait un accord mineur *fa*, *la bémol*, *ut*.

D'Alembert, par un autre moyen, n'a pas mieux réussi. Enfin M. Blein du moins a pleinement résolu ce pro-

blème physique, si vainement cherché avant lui. Il a trouvé cette même résonnance, *douzième et dix-septième au-dessous du son principal*, dans un cylindre de fer, d'un mètre de longueur et de treize millimètres de diamètre, suspendu verticalement par un fil.

Il a trouvé de même dans les sons que rend un plateau de cristal, de forme carrée, frappé alternativement sur ses angles, au milieu de ses côtés et à son centre, les trois sons : *ut*, *fa dièze*, *la*; et voilà, suivant lui, l'origine de l'accord *fa dièze*, *la*, *ut*, égal à *si*, *ré*, *fa*.

Ces trois accords *ut*, *mi*, *sol*; *ut*, *mi bémol*, *sol*, et *si*, *ré*, *fa*, sont en effet tout le fondement de l'harmonie, puisque tous les autres ou leur ressemblent, ou bien ne sont que leurs renversements ou leurs composés, sauf quelques altérations, substitutions et entrelacements. Mais ce n'est pas encore comme éléments de l'harmonie que M. Blein les considère ici; il n'y cherche que les matériaux de la gamme chromatique.

Nous supprimons tout le reste des recherches et des raisonnements au moyen desquels l'auteur range et subordonne les uns aux autres les éléments de cette gamme chromatique, que voici en original :

Rapports numériques constituants.	1	$16/15$	$9/8$	$6/5$	$5/4$	$4/3$	$\sqrt{2}$	$3/2$	$8/5$	$5/3$	$16/9$	$15/8$	2
Noms des notes.	UT	de	RÉ	bé	MI	FA	da	SOL	lé	LA	di	SI	UT
Numéros d'ordre des intervalles.	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12

Il faut observer que toute cette composition méthodique, si bien raisonnée par l'auteur, n'avait pas pour objet de créer une gamme de son invention, mais de justifier celle qu'il déclare avoir été déjà proposée par Boisgelou, en 1750. Nous la trouvons, la même quant aux mesures, dans le *Tentamen novæ theoriæ musicæ* d'Euler, publié à Saint-Pétersbourg en 1739, et nous ignorons pourquoi M. le baron Blein ne s'est pas mis ici sous la protection d'un nom aussi illustre que celui du grand géomètre Euler. Or la gamme donnée par Euler (échelle F, page 39), parce qu'elle était alors consacrée pour type dans les traités de musique, se trouve en mêmes valeurs, mais différemment exprimées, avec une multitude d'autres gammes dans l'ouvrage italien de Lemmé-Rossi (*Sistema musico, overo musica speculativa*, 1666), gamme de *la*, suivant l'ancien usage.

Toute la différence consiste dans la suppression d'une quatorzième corde introduite par Lemmé pour rendre plus juste au besoin soit le *fa dièze*, soit le *sol bémol*, et dans le déplacement d'un ton majeur échangé contre un ton mineur. C'est à Lemmé-Rossi que le père Martini a emprunté tout ce qu'il dit à ce sujet, et la source commune est dans les ouvrages de Zarlin, mort en 1590. Ce dernier s'était proposé pour but de réformer les doctrines de l'antiquité et du moyen âge, quant aux mesures des intervalles, afin de les concilier avec les exigences de l'harmonie.

LECOMTE.

(La suite à un prochain numéro.)

CURIOSITÉS MUSICALES.

EFFETS DE LA MUSIQUE SUR LES ANIMAUX.

Les animaux manifestent le plaisir que leur cause la musique, 1° par la facilité avec laquelle plusieurs retiennent et imitent les sons qu'ils entendent ; 2° par d'autres actions qui ne sont pas moins dignes de notre admiration.

Ceux qui apprennent à chanter aux petits oiseaux, aux rossignols, aux pies, aux calendres, ont dû remarquer avec quel plaisir ces animaux reçoivent l'instruction qu'on leur donne. Boerhaave, qui les avait souvent observés avec le plus vif intérêt, décrit cet exercice d'une manière très piquante. Toutes les fois, dit-il, que je prenais l'instrument pour donner une leçon à l'oiseau, il se disposait à l'écouter avant même que j'eusse commencé à jouer; et le plaisir qu'il avait alors lui faisait toujours distinguer son maître de musique de toutes les autres personnes qui étaient dans l'appartement. Lorsqu'on commence, l'oiseau se place contre les barreaux de la cage, et porte la tête de côté et d'autre pour ne perdre aucun rayon sonore. Il est d'abord parfaitement attentif: ensuite il gazouille tout seul à voix basse, jusqu'à ce qu'ayant saisi le ton, il cherche à rendre l'air qu'il a entendu. Ce fait est l'un des plus remarquables qu'on puisse citer pour prouver combien les animaux sont sensibles aux charmes de la musique ; mais l'habitude de le voir nous l'a rendu si familier, qu'il a perdu à nos yeux presque toute sa valeur.

Ce qu'on rapporte d'un certain animal appelé *haut* ou *le paresseux*, est encore plus admirable (1). Sans avoir jamais eu de maître à chanter, il a une connaissance naturelle et, pour ainsi dire, innée des premiers éléments de la musique. Cet animal singulier passe sa vie au sommet des arbres, et y grimpe si lentement, qu'il lui faut deux jours pour y arriver; ce qui lui a fait donner, par Linné, le nom de *bradypus*. Perché sur les plus hautes branches, il fait entendre, pendant la nuit, son chant plaintif, qui consiste à répéter, en montant et en descendant alternativement, les six tons de notre système musical, *ut*, *ré*, *mi*, etc. Il entonne chaque fois la syllabe *ha*, et laisse entre chaque ton l'intervalle d'un soupir. Lorsque les Espagnols abordèrent pour la première fois dans ces parages et qu'ils entendirent chanter ainsi pendant la nuit, ils crurent que c'étaient des hommes qui avaient appris la musique d'après nos principes.

D'autres animaux, qui naturellement n'ont point de voix, sont quelquefois tellement émus par la musique, qu'ils arrachent, pour ainsi dire, à la nature une faculté qu'elle leur a refusée, et cherchent à témoigner leur plaisir en imitant les sons qu'ils entendent. Cette observation n'est pas rare parmi les chiens. Un de mes amis m'a raconté, à l'égard d'un de ces animaux, un fait assez intéressant qui mérite de trouver place ici. Toutes les fois que ce chien entendait un air qu'il aimait beaucoup, il chantait aussitôt, si je puis parler ainsi, à l'unisson, et accompagnait le musicien de l'oreille et de la voix avec une précision admirable jusqu'à la fin de l'air. Ces animaux témoignent aussi par des cris l'impression désagréable que leur causent certains sons. Bacon de Verulam (1) a vu un singe qui, lorsqu'on hurlait dans ses oreilles, se jetait aussitôt à terre, et poussait pendant long-temps des hurlements semblables à ceux qu'il avait entendus.

Les animaux, et principalement ceux dont la voix ingrate ne saurait imiter les sons modulés, manifestent par beaucoup d'autres signes les effets de la musique sur eux, c'est-à-dire les sensations de douleur ou de plaisir qu'elle leur cause. Commençons par les signes qui se rapportent au plaisir.

Il n'est point d'animal qui n'ait ses sons favoris. Si l'on en croit Morhoff (2), un homme, en Angleterre, avoit fait une étude particulière des différents genres de musique

(1) Kircher Musurg., t. I, p. 26.

(1) Sylv. sylvarum, p. 55.

(2) Poly-histor., t. II, lib. 1, p. 15.

propres à apprivoiser chaque espèce de bêtes, et avait assez bien réussi dans cette éducation singulière. Voyez aussi dans l'ouvrage de de la Croix (1) la description de la chasse du grand Kam et des empereurs Mogols qui se fait au son des instruments. Pythagore rapporte qu'il a calmé des loups avec les accords de la flûte. Ainsi le son du fifre adoucit la férocité des ours : il attire aussi l'éléphant ; le chant de l'homme apprivoise cet animal et l'apaise lorsqu'il est irrité. Les cygnes se laissent charmer par le son de la guitare, et les oiseaux en général sont très sensibles au son du flageolet (2). Lorsque les abeilles abandonnent leurs ruches, on arrête leur fuite et on les rappelle par le moyen des cymbales (3). On a vu des araignées (4) et des rats (5) ne pas quitter un joueur de luth.

On prend aussi les poissons avec la musique. Le père Kircher (6) décrit la manière dont on pêche en Sicile le *pesce-spada*. Deux hommes sont placés dans une barque, et l'un est sur le devant avec une pique, tandis que l'autre en chantant quelques vers, attire le poisson, et le présente aux coups de son camarade. Au rapport d'Ælien (7), il y avait dans le lac Mœri en Egypte des poissons qu'on prenait par un artifice semblable, c'est-à-dire, au son des instruments.

Il faut croire que les animaux attachent des idées aux différents sons, et les distinguent parfaitement, puisqu'ils répondent de préférence à certains sons ou mots qui les affectent ou les intéressent davantage. Busbequius (8) a vu des chevaux qui, appelés par leur nom, répondaient en hennissant à la voix de leur maître. Pline (9) rapporte qu'il y avait dans les étangs de l'empereur certains poissons qui accouraient lorsqu'on les appelait par le nom de leur espèce ; et ce qu'il y a de singulier, c'est que chaque poisson avait son nom propre, auquel il répondait particulièrement. Pierre Martyr parle d'un poisson, d'une grandeur prodigieuse, appelé *manat*, qui, lorsqu'on l'appelait par le nom de Martin, accourait du fond de l'eau, et prenait la nourriture qu'on lui présentait à la main.

Il y a plus : on voit souvent tous les animaux de la même espèce, par une disposition constante et naturelle, affecter une sorte d'attachement pour certain son particulier ; de sorte que tous ces animaux, en accourant à ce son favori, semblent nous avertir par là que c'est le nom commun que la nature a assigné à leur espèce.

Les animaux témoignent aussi leur plaisir par des sauts et des danses. Aldrovande dit avoir vu un âne qui dansait et sautait au son des instruments ; et lorsque la musique l'avait une fois mis en belle humeur, il saluait les spectateurs du pied avec beaucoup de grâce, et amusait la compagnie par une infinité de gentillesses. Schott rapporte la même chose d'un cheval (10). Si l'on en croit Aristote et Athénée, les Crotoniates, dans leur expédition contre les Sybarites, sachant que les chevaux de leurs ennemis avaient appris à danser au son de la flûte, employèrent cet instrument pour rendre leur cavalerie absolument inutile. En effet, aussitôt que ces animaux entendirent ce son agréable, ils commencèrent à sauter ; et n'écoutant plus que le plaisir qui les transportait, ils passèrent du côté des Crotoniates, emportant avec eux leurs cavaliers. Teixera (1) rapporte qu'il a vu danser des serpens, autant du moins que peuvent danser ces reptiles. Bourdelot avait vu à la foire *San-Germain*, des rats qui dansaient en mesure. Huit de ces danseurs exécutèrent ensemble, au son des instruments, avec beaucoup de précision, une danse assez compliquée. Il ne manquait plus à ce spectacle grotesque qu'un de ces singes dont parle Lamothe-le-Voyer, qui, dans la Guinée, jouent parfaitement de la flûte et de la guitare. Un tel ménétrier eût été digne de ces danseurs.

Enfin, les animaux mêmes qui ne vivent point en société avec nous, témoignent de différentes manières, lorsqu'ils entendent de la musique, le plaisir qu'elle leur cause, et prouvent bien que c'est la nature, et non pas l'habitude, qui les rend sensibles aux charmes de cet art. Le père Schott dit avoir vu de ses propres yeux une troupe de dauphins accourir promptement à la surface de l'eau en entendant un concert harmonieux, entourer le vaisseau où étaient les musiciens, témoigner la plus grande attention, se jouer autour d'eux, et entraînés par le plaisir, suivre le navire pendant long-temps, jusqu'à ce que le concert fût fini. Ces poissons offrent mille traits de cette espèce : on a observé, dans tous les temps, combien ils aiment la musique, et on prétend même que c'est ce goût reconnu qui leur a fait donner le nom sous lequel on les désigne (2). Le plus stupide des animaux, l'âne, a l'oreille naturellement très sensible. Ariste (3) en rapporte un exemple dans les Entretiens de physique.

Pour goûter le plaisir de la musique, il faut avoir des organes heureusement conformés. Les animaux ne sont pas plus dispensés que l'homme de cette condition essentielle. Si l'organisation pèche de quelque manière, l'impression des sons est douloureuse, et l'animal en souffre. Tel était sans doute le cas de ce chien, dont parle Baglivi (4), qui poussait des hurlements affreux et tombait dans le plus profond abattement, toutes les fois qu'il entendait le son de la guitare ou de tout autre instrument. Richard-Mead (5) rapporte un fait semblable, mais plus étonnant encore, d'après un homme du plus grand génie qui en avait été témoin. Un joueur de violon s'aperçut qu'un chien, qui se trouvait souvent à ses côtés lorsqu'il jouait de son instrument, était affecté d'une manière si étrange par un certain ton, qu'il hurlait horriblement, et éprouvait une angoisse inexprimable : un jour le musicien s'arrêta sur ce ton plus longtemps qu'à l'ordinaire pour voir ce que le chien deviendrait. Ce pauvre animal, victime de son excessive sensibilité, périt au milieu des plus violentes convulsions.

La nature inspire à différents animaux une aversion ou antipathie marquée pour certains sons. L'éléphant craint beaucoup le grognement du cochon, et n'est pas effrayé par le rugissement du lion (6). Le lion, dont on adoucit la férocité par le son du tambour et des autres instruments, prend l'épouvante lorsqu'il entend le chant du coq (7). Les che-

(1) Hist. des Mogols., chap. VII.

(2) Bourdelot, chap. XIII, raconte qu'un homme avait attiré au son de la flûte, dans un certain enclos, une grande quantité d'oiseaux, et les avait, pour ainsi dire, apprivoisés au point qu'on aurait pu les prendre tous avec la main.

(3) Voyez Ælian, Strabon, Bourdelot, Virgile, le père Kircher, Pline, etc.

(4) Hist. de la musique, chap XIII, p. 322.

(5) *Ibid.*, p. 321. L'observation rapportée par l'auteur mérite d'être lue.

(6) Musurg., t. II, p. 227, lib. IX.

(7) Lib. 7, cap. 27.

(8) Legationes turcicæ, ep. 3.

(9) Lib. X, cap. 70.

(10) Mag. univers., part. 2, p. 193.

(1) Hist. persic., lib. 1, cap. 29.

(2) Voyez *Pline*, lib. 9, cap. 8, et l'histoire d'*Arion* dans *Hérodote*, ou *Aulu-Gèle*, ainsi que beaucoup d'autres traits de cette espèce.

(3) Le père Regnault, IIIe entretien, tom. 3.

(4) Dissert. de Tarant., cap. 13, p. 639.

(5) Dissertat. de Tarantulâ.

(6) *Petrus*, Elephantographia.

(7) *Pline*, lib. 8, cap. 16.

vaux scythes ne peuvent entendre sans frayeur le braire de l'âne. Lorsqu'on bat le tambour près des tigres, ils s'agitent, deviennent furieux et se déchirent entre eux.

Si certains sons produisent des effets désagréables ou funestes, il en est beaucoup d'autres qui ont des résultats plus heureux. Les Arabes pensent que le chant des bergers contribue plus à engraisser leurs bestiaux, que la bonté des pâturages. Olaüs-Magnus (1) et Paul Diacre (2) disent que lorsqu'on amuse les troupeaux par le son des musettes et des flageolets, ils paissent mieux et broutent l'herbe avec plus d'avidité. Gemelli et Thevenot (3) rapportent que dans les routes longues et pénibles, le son des instruments soulage tellement les chameaux, que ces animaux, accablés sous le poids des plus grands fardeaux, marchent cependant avec aisance comme s'ils n'étaient pas chargés. Si l'on cesse de jouer un instant, aussitôt le courage leur manque, leurs forces s'abattent et ils ne peuvent faire un pas. L'usage d'attacher des sonnettes au cou des mulets vient peut-être de là. Le bruit des trompettes anime tellement les chevaux au combat, qu'ils préfèrent la mort à la honte d'une défaite. Aussi Homère, qui paraît avoir parfaitement connu le naturel belliqueux de ces animaux, ne manque-t-il jamais de placer dans la bouche de ses héros des exhortations pathétiques à leurs chevaux. En Afrique, on ne dompte les chevaux qu'avec la mélodie.

(1) Histor. septentr., lib. 18, cap. 31.
(2) Lib. 5, cap. 39.
(3) Voyages d'Orient.

CONSERVATOIRE.

CONCERTS DU VENDREDI-SAINT ET DU JOUR DE PAQUES.

Si nous sommes forcés d'être laconiques dans le compte-rendu de ces belles séances musicales, c'est, on le sait, parce que le programme en est peu varié, et que nous avons eu déjà vingt fois l'occasion d'exprimer, autant qu'il était en nous, l'admiration qu'inspirent les chefs-d'œuvre qu'on y exécute. On en viendra bientôt à considérer chacun de ces magnifiques concerts comme les cinquantièmes ou soixantièmes représentations des pièces de théâtre dont le mérite depuis long-temps est reconnu et le succès incontesté. Ce n'est point un reproche que nous adressons à la Société des concerts. La disette de beaux ouvrages n'est que trop évidente, et nous aimons quelques millions de fois mieux entendre, entendre encore, entendre toujours les immortelles symphonies de Beethoven, que de subir, sous prétexte de variété, les élucubrations de toutes les médiocrités musicales de l'Europe. Cependant il y a des choses admirables qu'on exécute trop rarement au Conservatoire, et d'autres qu'on n'y a point encore exécutées, sans qu'il soit possible de donner de cette exclusion une raison satisfaisante. Ainsi, pour ne parler que de Beethoven, comment se fait-il que nous ne connaissions pas toutes ses grandes ouvertures? Voici les seules qu'on ait fait entendre aux habitués du Conservatoire : 1° l'ouverture de *Coriolan;* 2° l'ouverture d'*Egmont;* 3° l'ouverture de *Fidelio;* 4° celle d'*Eléonore;* 5° une ouverture sans titre en *ut* majeur, avec un allegro à 6/8. Et c'est tout. Mais il reste encore, et ce serait fort intéressant à entendre, une grande ouverture en *ut* majeur dans le style de Haendel, et surtout celle de LEONORA (troisième ouverture de Fidelio). Celle-ci a été exécutée dernièrement à Marseille, elle le fut à Bruxelles l'an dernier; elle manque à la bibliothèque du Conservatoire, mais je l'ai découverte enfin ces jours-ci chez l'éditeur Richaut; et d'après ce qu'en disent les amateurs intelligents qui l'ont entendue et sur l'inspection des parties séparées, il paraît que c'est la plus grande et la plus riche que Beethoven ait écrite. La Société des concerts devrait bien, ce nous semble, nous donner cette nouveauté pour sa dernière matinée. Seulement, comme M. Richaut ne possède qu'un exemplaire des parties d'instruments à cordes, il serait bon de se les procurer d'avance afin d'avoir le temps de les faire doubler.

L'événement de la soirée du vendredi-saint a été le succès frémissant de Doëhler. Il faut avouer que rien n'est plus neuf, plus étourdissant de verve, ni plus étonnant par l'énormité des difficultés vaincues, qu'une exécution pareille. On sait qu'au Conservatoire un solo de piano est chose fort désagréable pour le public, à moins que le virtuose ne s'appelle Liszt ou Thalberg; l'immense victoire de Doëhler n'en est donc que plus caractéristique. Sa fantaisie sur les thèmes de *Guido e Ginevra*, fort bien conçue sous le rapport harmonique, présente en outre une foule de combinaisons nouvelles, de traits, d'enchevêtrements des doigts et des mains dont probablement aucun pianiste ne s'était encore avisé. C'est aux gens de l'art qu'il appartient d'apprécier ce mérite que je ne puis qu'entrevoir. Il faut jouer du piano, et très bien, pour juger avec certitude de la valeur d'un talent pareil. Tout ce que je puis dire, c'est que je trouve, comme le public, un charme infini et sans mélange à entendre le jeune virtuose, et qu'il n'y a rien d'exagéré dans les furieuses acclamations dont il a été salué à sa sortie de la scène. Au reste, ce succès a eu son pendant deux jours après M. Dorus, le frère de notre charmante cantatrice, a joué au concert du jour de Pâques un solo de flûte avec une si incroyable perfection, une telle pureté de sons, une délicatesse si inouïe de traits et d'arpéges, qu'il faut dire (parce que c'est vrai) qu'on n'a depuis long-temps rien entendu de pareil. Un solo de flûte est pour moi, depuis que Tulou ne joue plus en public, l'une des épreuves les plus cruelles de la vie; et cependant Dorus m'a fait un plaisir très réel et très grand. Tulou doit être bien fier d'avoir formé un pareil élève.

Le beau motet de Cherubini chanté le vendredi-saint a fourni au jeune Vauthrot l'occasion de faire applaudir sa jolie voix de soprano; il lui manque un peu de sûreté et de fixité dans les intonations; c'est à acquérir plus de justesse qu'il doit viser avant tout en ce moment.

Après la symphonie en *la* et les fragments du septuor de Beethoven, la première partie de la Création de Haydn a terminé assez froidement le concert. Malgré toutes les belles choses que contient l'introduction et le bel air du Ruisseau admirablement chanté par Alizard, tous ces bouts de récitatifs entremêlés de petits morceaux de musique descriptive qui prétendent imiter la grêle, la pluie, le vent, la mer, ont paru de véritables enfantillages indignes de l'art et du grand nom de Haydn. La symphonie pastorale, elle aussi, est descriptive, mais.... ah! mais.... c'est différent. Wartel s'est bien acquitté du solo de ténor. Qu'il ne force pas sa voix, et qu'il se fasse entendre plus souvent hors de l'Opéra, et Wartel sera apprécié comme il doit l'être. Mademoiselle Nau n'avait à dire qu'un air dont elle a tiré un excellent parti. Ponchard et Massol ont obtenu à leur tour beaucoup de succès dans la belle, très belle scène des douze frères du *Joseph*, de Mehul; musique sobre, mais énergique et vraie, dont on parle trop peu et dont on ne fait pas assez ressortir les beautés.

H. BERLIOZ.

MESSE A GRAND ORCHESTRE

COMPOSÉE PAR M. ELWART

Et exécutée à Saint-Eustache.

La foule qui se presse dans nos églises chaque fois qu'on doit exécuter quelque grande composition musicale prouve que le goût et l'intérêt général s'attachent à ce genre de musique. Voici bientôt cinq ans que l'église de Saint-Eustache se distingue entre toutes les paroisses de Paris par le choix et l'excellente exécution des morceaux qu'on y entend. Aussi à toutes les grandes solennités une affluence extraordinaire se porte-elle dans cette belle et vaste basilique. La messe de M. Elwart, qu'on y a entendue le jour de Pâques, contient plusieurs beaux morceaux. Le *Kyrie*, le *Credo*, le *Benedictus* ont obtenu tous les suffrages. M. Elwart a déjà fait ses preuves et il a pris rang parmi les meilleurs élèves de Lesueur. La messe que nous avons entendue augmentera encore la réputation de son auteur.

Peut-être une critique bien sévère trouverait-elle à blâmer le plan des divers morceaux de cette messe. M. Elwart a des idées abondantes et heureuses, mais il néglige peut-être un peu trop de les développer. Nous pourrions bien encore dire que la couleur générale de cette composition est trop dramatique et trop animée pour son sujet. Mais les beautés réelles de cette partition font oublier les taches que nous pourrions signaler. L'exécution de cette messe a été très satisfaisante, un grand nombre d'artistes distingués s'étaient empressés de venir avec un zèle bien louable, concourir à cette belle solennité. Les solos ont été chantés par M. Alizard avec cette belle voix de cathédrale que tout le monde connaît et par un jeune enfant de chœur dont la voix pure et expressive a produit la plus vive impression sur tous les assistants. M. Diestch, maître de chapelle, a conduit l'orchestre avec cette sûreté, ce tact, cette intelligence qui revèlent un grand musicien.

F. D.

*** Nous avons la douleur d'annoncer que M. Brod a succombé hier samedi à une maladie grave. Cette perte sera vivement sentie par tous les admirateurs de son beau talent. Nous publierons incessamment une notice sur cet habile et excellent artiste, le premier hautbois de notre époque. Son convoi aura lieu lundi; tous les collègues et amis de M. Brod s'étaient proposés spontanément de concourir à la célébration d'un service musical pour ses obsèques. Mais M. Brod appartenant à la religion protestante, ce service ne pourra être exécuté.

Nouvelles.

*** Les principaux organes de la presse ont confirmé l'opinion que nous avons émise sur la nouvelle partition de M. Auber. Quelques coupures sagement conseillées et heureusement faites ont augmenté l'intérêt et amélioré la marche de la pièce. La magie du spectacle, le luxe des décorations assurent au *Lac des Fées* un certain nombre de représentations.

*** M. Mario est parti pour Rouen, où il est engagé pour donner deux représentations de *Robert-le-Diable*. Nous ne pouvons douter que les Rouennais ratifieront le jugement des Parisiens sur ce jeune chanteur, et qu'il n'obtiendra pas moins du succès à Rouen qu'à Paris.

*** Le onze de ce mois MM. Doëhler et Artôt, ces artistes si jeunes et déjà célèbres, donneront un concert à l'Opéra-Comique, dont voici le programme : 1° Ouverture à grand orchestre ; 2° Fantaisie pour violon, exécutée par M. Artôt; 3° Air chanté par madame Cinti-Damoreau; 4° Introduction et variations sur un thème d'*Anna Bolena*; Nocturne, *le Trille*, étude pour piano, composée et exécutée par M. Doëhler; 5° *Souvenir de Bellini*, caprice et andante pour violon, composés et exécutés par M. Artôt; 6° Procession et marche triomphale à grand orchestre, de Vogel; 7° Solo de violoncelle, composé et exécuté par M. Batta; 8° *Le Jugement dernier*, de Vogel, scène chantée par M. Massol; 9° Fantaisie pour piano sur des motifs de *Guido et Ginevra*, d'Halevy, composé et exécuté par M. Doëhler; 10° Grandes variations pour violon, sur un air russe, composées et exécutées par M. Artôt. Suivi du premier acte de *l'Ambassadrice*, madame Cinti-Damoreau remplira le rôle de Charlotte.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Angers*. — Grâce au zèle et à la bienveillance de notre clergé, et aux soins de notre jeune maître de chapelle, M. Mangeon, la musique d'église semble devoir renaître dans notre ville. On a déjà adopté en grande partie, dans notre cathédrale, le mode de chant établi à l'église Saint Eustache, à Paris, et tout le monde en approuve les excellents effets. Trente à quarante voix exécutent avec accompagnement les psaumes et plain-chants en faux bourdon. Ce genre de musique, harmonieux et simple, est plus propre que tout autre à répandre et populariser dans les campagnes le goût de la musique et le sentiment de l'harmonie.

*** *Beauvais*. — On s'attendait le jour de Pâques à entendre une messe en musique exécutée par tous les enfants des écoles auxquels M. Boulanger, notre habile organiste, enseigne la musique avec tant de succès; mais on a été complétement désappointé : l'autorité ecclésiastique n'a permis de chanter que deux motets, le *O sacrum* de Beethoven et le *Regina* de Neukomm. On semble avoir oublié à Beauvais que la cathédrale possédait autrefois une des meilleures maîtrises de France, et que la musique religieuse y était en grand honneur. Espérons que le concours des artistes remarquables et des amateurs distingués que renferme cette ville suffira pour détruire les préjugés funestes, l'obstination déplorable de quelques membres du clergé.

*** *Rouen*. — On lit dans le *Courrier de Rouen*, du 2 avril. Deux messes en musique ont été chantées par des artistes et des amateurs de cette ville le jour de Pâques, l'une à Saint Gervais, l'autre à Saint-Ouen. Nous ne saurions trop encourager de semblables essais qui sont d'un bon augure pour l'avenir, et qui prouvent que le goût de la musique se répand chaque jour davantage parmi la population rouennaise. Ce sont MM. Ridel et Carlin qui ont organisé et dirigé ces deux intéressantes solennités.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Vienne, le 22 mars*. — L'opéra de *la Juive*, de MM. Scribe et Halevy, vient d'être représenté pour la première fois dans notre ville sur le théâtre impérial de l'Opéra allemand, et a obtenu un très grand succès. Le rôle de Sara a été rempli par mademoiselle Sabine Heinefetter, actuellement engagée à Dresde, et qui se trouve ici en congé. — Mademoiselle Taglioni est déjà depuis plusieurs jours dans nos murs, mais elle ne paraitra sur la scène qu'après la semaine sainte, pendant laquelle, comme on sait, tous nos théâtres sont fermés.

*** *Dresde*. — Le grand concert spirituel qu'on donne tous les ans dans notre ville le dimanche des Rameaux a eu lieu cette année dans le manège royal. Les morceaux qu'on y a exécutés étaient *l'oratorio* de *Samson*, de Haendel, la symphonie en *la* majeur de Beethoven, et l'ouverture des *Francs Juges*, de M. Berlioz. Le nombre des exécutants était de 720, dont 500 instrumentistes et 220 chanteurs. — La famille royale, la cour, le corps diplomatique ont assisté à ce concert qui a réuni une assemblée d'élite de plus de trois mille personnes.

*** *Carlsruhe*.—Une jeune artiste, mademoiselle Minna Scrickel, élève du célèbre Bordogni, ce professeur habile à qui la France et l'Italie doivent déjà un grand nombre de cantatrices distinguées, vient de débuter ici avec un grand succès dans la *Somnambule*, de Bellini. Cette artiste a été vivement applaudie après chaque morceau de chant et rappelée après la représentation. On a applaudi en elle une cantatrice de beaucoup de talent et une actrice qui donne les plus belles espérances.

*** *Saint-Pétersbourg*. — On ne s'occupe ici dans ce moment que de Thalberg, il obtient un succès vraiment foudroyant. Les prix d'entrée de ces concerts de ce dernier étaient fixés à 15 francs et la salle était chaque fois remplie par la plus brillante société. Sa fantaisie sur Moïse et son Scherzo ont eu les honneurs des trois concerts que Thalberg a donnés jusqu'ici.

Le Directeur, MAURICE SCHLESINGER.

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

ARRANGEMENTS ET OUVRAGES SUR LES MOTIFS

DES HUGUENOTS,

DE GIACOMO MEYERBEER.

POUR LE PIANO.

A. ADAM. Mosaïque des Huguenots. 4 suites des morc. fav. de cet opéra, arrangée pour piano; ch. suite. 7 50
C. CZERNY. Op. 403. Rondo sur le duo du second acte des Huguenots. 5 »
— Op. 404. Var. brill. sur un thème des Huguenots. 7 50
— Op. 407. Scherzo brillant sur le Pif Paf des Huguenots. 7 50
— Op. 408. Andante sentimental sur un motif des Huguenots. 7 50
DUVERNOY. Op. 76. Deux divertissements sur des motifs des Huguenots. Nos 1 et 2; chaque. 6 »
J. HERZ. Op. 29. Quatre airs de Ballet des Huguenots : No 1. Les Baigneuses. — 2. Les Bohémiens. — 3. La Gondole. 4. — Le bal; chaque. 6 »
HUNTEN (François). Op. 82 *bis*. Deux rondeaux : No 1. Cavatine du page. — 2. Ronde des Bohémiennes; chaque. 5 »
KALKBRENNER et LAFONT. Grand pot-pourri dialogué pour piano et violon. 9 »
LABADENS. Op. 8. Fantaisie pour piano et violon. 9 »
LEMOINE (H). Trentième bagatelle. 5 »
LECARPENTIER. Op. 25. 3 bagatelles à 4 mains, sur les motifs des Huguenots. Nos 1, 2, 3; chaque. 5 »
LISZT. Grande fant. brill. sur plus. mot. des Huguenots. 9 »
LOUIS. Op. 44. Duo concertant pour piano et violon. 9 »
MEYERBEER. Ouverture et Orgie. 5 »
OSBORNE. Op. 22, 23, 24. Les Huguenots, variat. brill.:
No 1. Op. 22. Variations brillantes sur le quatuor des quatre femmes. 7 50
No 2. Op. 23. Caprice et variations sur l'Orgie et Rataplan. 7 50
No 3. Op. 24. Variations brillantes sur le bal. 7 50
PANOFKA. Op. 10. Premier divertissement, pour piano et violon concertants. 7 50
ROSENHAIN. 2 Rondeaux brillants et non difficiles; chaq. 6 »
SCHUNKE. Op. 45. Grand caprice caractéristique, sur deux Chœurs des Huguenots. 7 50
— Op. 46. Trois divertissements : No 1. Cavatine et Bohémienne. — 2. Orgie. — 3. Rataplan; chaque. 7 50
— Trois rondos brillants à quatre mains : No 1. La Bohémienne. — 2. Orgie. — 3. Rataplan; chaque. 7 50
SCHUNKE. Op. 44. Première leçon, première suite, contient : l'Orgie des Huguenots, chœur de la Noce des Huguenots, de Meyerbeer; Marche de Sémiramis, de Rossini (très facile). 3 75
— Encore un petit rien, rondo très facile. 5 »
SCHWENCKE. Op. 46. Trois duos, non difficiles, pour piano et violon, sur des motifs de l'Eclair, Cosimo et les Huguenots. Nos 1, 2, 3; chaque. 6 »
— Les mêmes, pour piano et violoncelle; chaque. 6 »
SOWINSKI. Op. 44. Fant. sur l'Orgie des Huguenots. 7 50
THALBERG. Op. 20. Fantaisie sur le Choral Rataplan et le Chœur des Baigneuses. 7 50

VIOLON.

KALKBRENNER et LAFONT. Grand pot-pourri dialogué pour piano et violon. 9 »
LABADENS. Op. 8. Fantaisie pour piano et violon. 9 »
LOUIS. Op. 44. Duo concertant, piano et violon. 9 »
MEYERBEER. Les Huguenots arrangés en quatuor, pour deux violons, alto et basse, 4 suites; chaque. 18 »
— Les mêmes, arrangés pour 2 violons, 4 suites; chaq. 9 »
PANOFKA. Op. 10. Divertissement, piano et violon. 7 50
SCHWENCKE. Op. 46. Trois duos, non difficiles, pour piano et violon, sur des motifs de l'Eclair, Cosimo et les Huguenots. Nos 1, 2, 3; chaque. 6 »

VIOLONCELLE.

KALKBRENNER et BAUDIOT. Grand pot-pourri dialogué pour piano et violoncelle. 9 »
SCHWENCKE. Op. 46. Trois duos, non difficiles, pour pianou et violoncelle, sur des motifs de l'Eclair, Cosimo et les Huguenots. Nos 1, 2, 3; chaque. 6 »

FLUTE.

COTTIGNIES. Op. 46. Six fantaisies, pour flûte seule. Nos 1, 2, 3; chaque. 5 »
— Op. 47. Fantaisie sur le Chœur des Baigneuses, pour la flûte, avec accompagnement de piano. 7 50
KALKBRENNER et WALCKIERS. Grand pot-pourri pour piano et flûte. 9 »
MEYERBEER. Les Huguenots, arrangés en quatuor, pour flûte, violon, alto et basses, quatre suites; chaq. 9 »
— Les mêmes, arrangés pour deux flûtes, par E. Walckiers, quatre suites; chaque. 9 »
WALCKIERS. Op. 64. Fantaisie pour la flûte, avec accompagnement de quatuor ou piano. 10 »
— La même pour Flûte et piano. 7 50

CORNET A PISTONS.

GALLAY. Op. 35. Trois nocturnes, pour cornet à pistons et piano.
No 1. — Sur la Juive. — Sur l'Eclair. — 3. Sur les Huguenots; chaque. 6 »
SCHILTZ. Les Huguenots arrangés pour deux cornets à pistons. Deux suites; chaque. 7 50

HARPE.

LABARRE. Quatre airs de Ballets arrangés en rondos pour la harpe. Nos 1, 2, 3 et 4; chaque. 6 »
PRUMIER. Op. 50. Fantaisies pour la harpe. 6 »

MUSIQUE MILITAIRE.

BEER (F). Quatre pas redoublés. Nos 1 à 4; chaque. 4 50
STRUNZ. Les Huguenots, en harmonie et divisés en trois suites; chaque. 18 »

GUITARE.

CARULLI. Mosaïque sur des motifs des Huguenots, pour guitare seule, deux suites; chaque. 4 50
— Trois divertissements pour guitare et flûte, ou violon, trois suites; chaque. 4 50
— Op. 366. Fantaisie pour la guitare, sur l'Allegro de l'air chanté par madame Dorus Gras. 4 50
VIMEUX. Quadrille sur les Huguenots, pour guitare. 5 »

QUADRILLES POUR DIVERS INSTRUMENTS.

TOLBECQUE. Trois quadrilles, suivis d'une valse et de deux galops à grand orchestre; chaque. 9 »
— Les mêmes en quatuor, avec flûte, ou flageolet, ou cornet à pistons (*ad lib*); chaque. 6 »
— Les mêmes, pour le piano, avec accompagnement de flûte, ou violon, ou flageolet, ou cornet à pistons (*ad lib.*); chaque. 4 50
— Les mêmes arrangés à quatre mains, par Ch. de Bez; chaque. 4 50
— Les mêmes en duos, pour deux violons, deux flûtes, 2 flageolets, 2 clarinettes; chaque. 4 50
JULLIEN. Quatrième quadrille à grand orchestre. 9 »
— Le même, en quatuor, avec flûte, ou flageolet, ou cornet à pistons (*ab lib*). 6 »
— Le même, pour piano, avec accompagnement de flûte, ou violon, ou flageolet, ou cornet à piston (*ab lib.*) 4 50
— Le même, arrangé à quatre mains, par Ch. de Bez. 4 50
MUSARD. Cinquième quadrille pour orchestre, quatuor, piano à 2 et à 4 mains. 4 50

6e Année. — 1839. REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS, N° 15.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS,

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, DE BALZAC, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, CASTIL-BLAZE, PHILARÈTE CHASLES, F. DANJOU, EDME SAINT-HUGUE, ALEX. DUMAS, ELWART, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), F. HALÉVY (membre de l'Institut), JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, G. LEPIC, LISTZ, MARX, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, AD. PONTECOULANT, RICHARD, L. RELLSTAB (rédacteur de la GAZETTE DE BERLIN), GEORGES SAND, J.-G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT À LA REVUE et à la GAZETTE MUSICALE.

Paris.	Départ.	Étrang.
3 m. 8	9 »	10 »
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	34 »	38 »

La Gazette Musicale paraît le dimanche, et la Revue Musicale le jeudi de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la *Revue et Gazette Musicale de Paris*, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; et chez tous les marchands de musique de France.

Prix d'abonnement à la *Revue et Gazette Musicale*, 30 fr. par année.

PARIS, DIMANCHE 14 AVRIL 1839.

IL SERA DONNÉ À LA FIN DE CHAQUE MOIS UNE LIVRAISON des *ARCHIVES CURIEUSES DE LA MUSIQUE.*

ANNONCES : 1 f. la grande lig. de 55 lettres

SOMMAIRE. De l'état actuel du chant ecclésiastique et de la musique religieuse en France, par F. Danjou. — La *Sainte-Cécile* de Raphael, par Liszt. — Concert de MM. Artôt et Doëlher. — Revue critique, par Henri Blanchard. — Nouvelles. — Annonces.

De l'état actuel du Chant ecclésiastique

ET DE LA MUSIQUE RELIGIEUSE EN FRANCE.

Il s'est accompli depuis trois siècles une étrange et déplorable révolution dans les idées et le caractère du clergé catholique en ce qui concerne les arts. L'inspiration chrétienne qui avait édifié et décoré nos cathédrales, qui avait créé les sublimes et impérissables mélodies du plain-chant, qui avait inventé le mécanisme ingénieux et l'harmonie puissante de nos orgues, a fait place pendant les XVIIe et XVIIIe siècles à un esprit de destruction ou de réforme sous l'empire duquel on a mutilé presque tous ces merveilleux produits de la foi et du génie du moyen-âge. Si le vandalisme révolutionnaire a porté ses mains sacriléges sur nos plus beaux monuments, ce n'est pas lui pourtant qu'il faut accuser d'avoir couvert nos églises d'un sale badigeon, d'avoir enlevé pièce à pièce nos magnifiques vitraux, d'avoir élevé dans l'intérieur de nos temples des chapelles revêtues des attributs de l'art païen, d'avoir enfin dénaturé dans toutes ses parties l'antique institution du chant ecclésiastique. C'est le clergé qui, aux applaudissements des artistes et de la société tout entière de cette époque de mauvais goût, a commis ou laissé commettre ces désordres. Mais les hommes et les idées du XVIIIe siècle ont disparu, et voici qu'une réaction violente contre ces idées se développe et grandit de jour en jour. Il s'est formé une cohorte savante dont les membres, artistes ou antiquaires, prêtres ou laïcs, s'appliquent avec zèle à flétrir l'existence et à prévenir le retour du mal. L'architecture catholique est actuellement représentée par des hommes dont l'intelligence égale le savoir. Nos monuments seront conservés, et cette partie de l'art sera sauvée de la ruine qui la menaçait. La musique d'église et le chant ecclésiastique sont seuls restés en dehors de ce mouvement et de cette réaction salutaire. C'est en vain que quelques personnes ont cherché à appeler l'attention générale des ecclésiastiques sur cette branche importante de l'art chrétien ; c'est en vain qu'on a rappelé l'exemple des plus grands saints, des plus illustres prélats qui n'avaient pas dédaigné de prescrire l'étude du chant, et d'encourager la musique d'église. Tous ces efforts ont été nuls et si, dans plusieurs localités, on a fait des tentatives pour la régénération de la musique sacrée, on a plutôt obéi, comme je le prouverai, à des considérations mondaines et à un goût particulier qu'à cette haute et profonde pensée qui animait le prêtre et l'artiste aux grandes époques de foi. Ce fâcheux état de choses doit-il faire désespérer de l'avenir de la musique religieuse? nous ne le croyons pas. Les améliorations que nous appelons de tous nos vœux ne sont pas encore, à la vérité, goûtées et comprises de la plupart des membres du clergé; nous sommes convaincus cependant que le jour approche où tout le monde voudra concourir à cette grande œuvre de la régénération de la musique sacrée. C'est dans cet espoir que nous élevons la voix aujourd'hui pour tracer rapidement l'histoire de la décadence de la musique religieuse, indiquer les causes de cette décadence, apprécier les efforts qui ont été faits, les résultats qu'on a obtenus, et surtout pour présenter et soumettre, à l'examen des hommes éclairés, les bases d'une réorganisation de la musique d'église. La *Gazette musicale* compte, parmi ses lecteurs, un grand nombre d'hommes sérieusement dévoués aux progrès de l'art. C'est à ces lecteurs que je m'adresse en les priant d'accorder toute leur attention à ce sujet grave et important duquel peut dépendre l'avenir de l'art tout entier.

Essayons d'abord de déterminer quel doit être la nature,

le caractère et le but de la musique d'église. Sans examiner ce que les temps ont pu apporter de modifications dans les procédés des arts, sans décider actuellement si le système du plain-chant convient mieux que la musique moderne à la gravité de la religion, je me borne à dire que la musique d'église doit, **avant tout, être *populaire***; que l'intention manifeste des conciles, des saints, des pontifes, qui ont posé les règles de la liturgie catholique, a été que tout le peuple pût prendre part aux divers chants des psaumes, des antiennes, destinés à célébrer les louanges de Dieu ou les mystères de la religion. Cette assertion est tellement évidente, qu'il me paraît inutile de la fortifier de l'autorité des textes sacrés, et de l'opinion des Pères de l'Eglise (1), qui ont recommandé, encouragé, ou prescrit l'étude et la pratique du chant d'église.

Pendant une longue suite de siècles, la musique profane et la musique sacrée, sorties de la même source, basées sur le même système, employant la même notation, eurent entr'elles des rapports si intimes, qu'elles ne faisaient pour ainsi dire qu'un seul et même art. Les mélodies des proses ou des hymnes, ne diffèrent guère de celles des lays ou ballades. La chanson de Roland, et la plupart des vieux airs français étaient écrits d'après les mêmes règles et la même tonalité que le plain-chant. Aussi, ces chants qui avaient pour objet la religion et la patrie, étaient-ils également populaires. Le peuple les savait, les répétait sans cesse, et nos annales rapportent qu'ils étaient entonnés à pleine voix, *magna vociferatione*, dans tout le royaume.

Rien ne prouve mieux la popularité du chant d'église à cette époque que le moyen ingénieux inventé par Guy d'Arezzo, pour faciliter et simplifier l'étude de la musique. Tout le monde savait le chant de l'hymne de saint Jean, *ut queant laxis*; chaque vers de la première strophe de cette hymne commençant par une note différente, et formant les six notes *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, qui composaient l'échelle diatonique, Guy d'Arrezzo imagina de donner à chaque note un nom qui fût la syllabe même qu'on prononçait. Ce moyen si simple rendit l'étude de la musique beaucoup plus facile; car pour émettre le son que représentait chacune de ses syllabes, il suffisait de se rappeler le chant de l'hymne. Après huit siècles de progrès, on n'a pas encore imaginé un procédé meilleur que celui du moine de Pompose; seulement, la mélodie de *ut queant laxis* a été changée et a cessé d'être chantée par tout le peuple, et on est obligé de faire du chant même de la gamme, l'objet de l'étude préliminaire de l'art musical.

Le chant d'église a donc été populaire pendant tout le moyen-âge, et c'est ce qui explique les effets extraordinaires qu'il produisait, l'enthousiasme qu'il excitait et l'intérêt qu'il inspirait aux hommes les plus éminents, aux esprits les plus élevés qui ne dédaignaient pas d'en étudier et d'en enseigner les règles.

(1) Voici le témoignage de saint Jean-Chrysostome. Juvenes et senes, divites et pauperes, mulieres et viri, servi et liberi, melos unum omnes emisimus; neque licet hic servum videre, nec liberum, nec pauperem, nec principem, nec privatum; sed pellitur illa secularis inæqualitas, unus chorus ex omnibus congregatur. T. XII, p. 349, édition des bénédictins.

Saint Athanase, Saint Clément d'Alexandrie, Philon et tous les plus anciens auteurs ecclésiastiques parlent du chant auxquels tous les fidèles prenaient part. *Venantius Fortunatus* décrivant les cérémonies de l'église de Paris, dit que l'évêque Saint-Germain recommandait au peuple comme au clergé, aux enfants comme aux vieillards, la pratique du chant d'église.

Pontificis monitis clerus, plebs, psallit et infans.

On a vu de nos jours un seul et terrible exemple de la puissance d'une mélodie populaire et nationale sur l'imagination des peuples. La *Marseillaise* qui rappelle à la fois tant d'héroïsme et tant de crimes peut donner une idée de l'impression produite autrefois par les hymnes sacrées que des milliers de voix chantaient sous les voûtes de nos cathédrales, qu'une armée entière entonnait avant le combat, que le laboureur ou l'artisan, de pieuses familles ou de nombreuses corporations répétaient pendant les fêtes comme pendant le travail et jusque dans le foyer domestique. Comment cette popularité du chant d'église a-t-elle disparu de nos usages et de nos mœurs? Comment l'exécution du plain-chant a-t-elle été abandonnée à quelques chantres gagés, à quelques voix isolées? C'est ce que je vais tâcher d'expliquer. J'entends déjà un grand nombre de personnes répondre spontanément qu'il ne faut pas chercher d'autres causes de cet oubli du chant ecclésiastique, que la perte ou l'affaiblissement de la foi qui inspirait jadis le goût et l'enthousiasme pour ce genre de musique. Cette réponse n'est que spécieuse, et je crois qu'on pourrait dire au contraire qu'une des causes de l'affaiblissement de la foi, c'est l'abandon du chant ecclésiastique. Est-ce donc aussi le manque de foi qui a inspiré aux membres du clergé cette incurie, cette indifférence pour tout ce qui touche à cette partie de la liturgie? Est-ce donc aussi le manque de foi qui a fait autoriser dans nos églises l'invasion de cette musique profane et toute mondaine que j'essayerai de flétrir tout-à-l'heure? On voit qu'en admettant la cause qu'on assigne communément à la décadence de la musique sacrée, on arriverait à conclure que la foi a aussi cessé dans le clergé, et on trouvera bon que je repousse cette assertion. Mais la véritable et principale cause de la décadence du chant d'église, c'est l'absence d'un corps de chant commun à toutes les églises de la chrétienté. Il y a trois siècles environ que les divers diocèses de France ont commencé à s'affranchir de la règle générale qui imposait à tout l'univers catholique les mêmes chants, les mêmes prières, et aux prêtres le même bréviaire. Une fois que l'exemple a été donné, tous les évêques l'ont suivi et maintenant chaque diocèse a un office particulier pour lequel il a fallu composer des chants nouveaux. C'est principalement dans le siècle dernier que cette déplorable réforme a eu lieu, et que sous l'influence du mauvais goût qui régnait alors, s'est consommée en France la ruine du chant ecclésiastique. Il faut examiner, comme je l'ai fait, les antiphonaires et livres de chant des différents diocèses pour voir quelle scandaleuse ignorance a présidé à la composition de ces divers chants. Ici, obéissant, sans le vouloir, à l'esprit d'une dévotion exagérée que le jansénisme avait introduit dans la société, on a changé pour en prolonger la durée nos plus anciennes hymnes et nos plus belles antiennes. Là, ne connaissant pas les règles de la tonalité du plain-chant, on a fait un mélange grotesque de la musique moderne avec les anciens chants, on a confondu les tons et dépassé leurs limites; ailleurs, enfin, on a changé quelques notes, altéré quelques passages dans les plus antiques et les plus vénérables mélodies; voyez, par exemple, le chant sublime du *Te Deum*, cette hymne magnifique de saint Ambroise, on ne le chante pas à Lyon comme à Paris, ni à Rome comme à Bordeaux; le *Veni creator*, le *Pange lingua*, et beaucoup d'autres chants si beaux, si grands, si majestueux, présentent aussi dans chaque diocèse quelques différences notables.

Toutes ces innovations ont contribué non seulement à détruire la popularité du plain-chant, mais à éloigner des églises une foule de personnes qui étaient habituées à prendre part à la célébration de l'office. Il est devenu très difficile d'apprendre ces chants écrits dans un système de notation qui diffère essentiellement de la notation de

la musique moderne. Les difficultés ont rebuté tout le monde, même les prêtres, et on s'est borné à payer quelques hommes pour venir chanter les louanges de Dieu dans les temples. La réforme des bréviaires, des antiphonaires et des graduels, telle est la première cause de la décadence du chant ecclésiastique; mais ce n'est pas la seule. Le plain-chant, dans les premiers temps de l'Église, était syllabique et peu chargé de notes. Le *Te Deum*, les psaumes, les plus anciennes hymnes en sont la preuve. Toutes les voix réunies prononçaient en même temps les mêmes syllabes, il en résultait qu'on entendait distinctement les paroles et qu'on pouvait ainsi goûter les sentiments qu'elles expriment. L'autre avantage de ce chant était la facilité qu'il présentait au peuple pour le retenir. Saint Basile rapporte qu'à son retour d'Athènes il trouva sa mère si pénétrée du chant des psaumes qu'elle en répétait quelques versets à diverses heures de la journée. Quelque effort qu'on ait fait depuis trois siècles pour dénaturer le plain-chant, on a été forcé néanmoins de respecter ces compositions simples et syllabiques des psaumes, des proses et de quelques hymnes. Ces parties du chant ecclésiastique sont encore connues de tout le peuple, et on n'aurait pas cessé de les chanter si un obstacle insurmontable ne s'y opposait; je veux parler du genre de voix auquel on confie ordinairement l'exécution du plaint-chant. Cet usage date de l'époque de François Ier, et le goût particulier de ce roi pour les voix graves, l'empressement avec lequel il les faisait rechercher pour sa chapelle, semblent y avoir donné lieu. Adopter les voix de basse c'était rendre le peuple muet à l'église, car les voix les plus communes sont celles de ténor ou baryton, et l'étendue des voix de femmes embrasse exactement l'octave de celles des ténors. Aussi les contralti et les basses étant très rares, le peuple a-t-il été condamné au silence, ou à dénaturer sa voix pour la mettre à l'unisson de celle des chantres. Ajoutez encore à toutes ces causes de l'impopularité du chant ecclésiastique la coutume d'accompagner les voix avec cet instrument rauque et inégal qu'on nomme *serpent*, et qui a été inventé à Auxerre au XVIe siècle.

Il y aurait, comme on le voit, beaucoup à faire pour rendre au chant d'église son ancienne splendeur, et pour renouveler aujourd'hui l'intérêt du peuple pour ce genre de musique. Recomposer les livres de chant, en confier la rédaction à des hommes d'une science éprouvée et d'un goût sûr, adopter pour toutes les églises de France une loi et une règle uniforme, remonter à la source des chants antiques, en effacer toutes les altérations qui y ont été introduites à diverses époques, en remettre l'exécution à des voix semblables à celles de la multitude, voilà ce qu'il faudrait faire, ce qui semblerait impossible, si l'organisation même du clergé catholique ne lui rendait faciles les entreprises les plus extraordinaires et les plus incompréhensibles. A la voix du souverain pontife, tous les évêques de France peuvent simultanément commencer cette grande œuvre; du haut des chaires, on peut ranimer l'enthousiasme du peuple pour le chant sacré; dans les séminaires, on peut dérober quelques instants à l'étude de la théologie pour les consacrer à la pratique du chant. Enfin, dans les plus obscurs villages, on peut enseigner aux enfants cette musique admirable qui forme le cœur en même temps que la voix. Je ne sais si tant de merveilles s'accompliront sous nos yeux, mais je sais d'avance quels seraient les bienfaits qui en résulteraient; bienfaits pour la religion qui verrait ses temples plus fréquentés, ses offices plus suivis et ses fidèles plus nombreux; bienfaits pour la société, qui subirait ainsi l'influence de la musique sur l'amélioration des mœurs; bienfaits enfin pour l'art, dont le domaine s'agrandirait, et dont l'empire s'exercerait jusque sur les intelligences en apparence les plus grossières et sur les esprits les moins cultivés.

En exprimant mes vœux et mes espérances, je ne suis que l'interprète des sentiments qui animent aujourd'hui un grand nombre d'ecclésiastiques; les tentatives qui ont été faites ainsi que certains essais de résurrection de la musique religieuse, attestent suffisamment que le goût et le zèle pour cette belle partie de l'art se réveillent en quelques lieux, mais ces efforts isolés ont tous manqué d'une direction élevée et d'une pensée commune.

Ici, on a adopté l'usage de chanter ce gothique contre-point, ce *machicotage*, comme l'appelle l'abbé Lebeuf, qui consiste à faire exécuter le plain-chant par les basses, tandis que tailles, hautes-contre et dessus braillent à qui mieux mieux de mauvais accompagnements, d'insipides broderies, formant avec la majestueuse gravité de l'ancienne mélodie un contraste choquant et déplacé. Ailleurs on s'est prononcé exclusivement pour la musique profane, on a accommodé les opéras de Rossini aux textes sacrés. Othello ou le Barbier de Séville ont revêtu le costume des Lévites, scandale odieux qu'on ne saurait trop flétrir, et qui cependant, il faut le dire, a été consommé par des prêtres. D'autres enfin, guidés par une réelle instruction musicale, ont mis à contribution les chefs-d'œuvre sacrés des grands maîtres et en ont confié l'exécution à des artistes distingués. Mais dans ce dernier cas même, rien n'a été fait pour asseoir sur des bases immuables la régénération de la musique d'église, et pour lui rendre son ancienne popularité. Dans un second article, j'examinerai en détail, et avec une entière impartialité, ces tentatives isolées, afin qu'en jugeant ce qui a été fait, je puisse mieux exposer mes vues sur ce qui devrait se faire.

(La suite à un prochain numéro.)

F. DANJOU.

LA SAINTE CÉCILE DE RAPHAEL.

EXTRAIT DES LETTRES D'UN BACHELIER ES-MUSIQUE.

A M. Joseph d'Ortigue.

..... En arrivant à Bologne je courus au Musée; je traversai sans m'arrêter trois salles remplies de tableaux du Guide, du Guerchin, des Carrache, du Dominiquin, etc.; j'avais hâte de voir la Sainte Cécile. Il me serait difficile, impossible même de vous faire comprendre ce que j'éprouvai en me trouvant tout-à-coup en présence de cette magnifique toile où le génie de Raphaël nous apparait dans toute sa splendeur. Je connaissais les chefs-d'œuvre de l'école vénitienne; je venais de voir les Van-Dyck de Gênes, les Corrège de Parme, et à Milan la *Madona del Velo*, l'une des plus sublimes créations de Raphaël; mais, tout en admirant la hardiesse, l'éclat, la vérité, la suavité de ces peintures, je sentais que je n'étais entré dans le sens intime d'aucun; j'étais toujours resté spectateur; aucune de ces belles compositions ne s'était emparée de moi, si je puis m'exprimer ainsi, à l'égal de la Sainte Cécile. Je ne sais par quelle secrète magie ce tableau se présenta soudain à mon esprit sous un double aspect: d'abord comme une ravissante expression de la forme humaine dans ce qu'elle a de plus noble, de plus idéal, comme un prodige de grâce, de pureté, d'harmonie; puis au même instant, et sans aucun effort d'imagination, je crus y reconnaître un symbolisme admirable et complet de l'art auquel nous avons voué

notre vie. La poésie et la philosophie de l'œuvre se montrèrent à moi aussi visiblement que l'ordonnance de ses lignes et sa beauté IDÉELLE me saisit aussi fortement que sa beauté plastique.

Le peintre a choisi le moment où sainte Cécile s'apprête à chanter une hymne au Dieu tout-puissant. Elle va célébrer la gloire du Très-Haut, l'attente du juste, l'espoir du pécheur; son âme frémit de ce frémissement mystérieux qui saisissait David lorsqu'il préludait sur la harpe sainte. Tout-à-coup son œil est inondé de clarté, son oreille d'harmonie; les nuées s'entr'ouvrent, les chœurs des anges lui apparaissent, l'éternel *hozannah* retentit dans l'immensité, les yeux de la vierge se lèvent vers le ciel; son attitude exprime l'extase, ses bras retombent alanguis à ses côtés, ils vont laisser échapper l'instrument sur lequel elle chante les sacrés cantiques. On sent que son âme n'est plus sur la terre; son beau corps semble prêt à se transfigurer....

Dites, n'eussiez-vous pas vu ainsi que moi dans cette noble figure le symbole de la musique à son plus haut dégré de puissance? l'art dans ce qu'il a de plus immatériel, de plus divin? Cette vierge enlevée à la réalité par l'extase, n'est-ce pas l'inspiration telle qu'elle arrive parfois au cœur de l'artiste, pure, vraie, révélatrice et dégagée de tout alliage grossier? Ses yeux fixés sur la vision, l'inénarrable volupté répandue sur tous ses traits, l'alanguissement de ses bras qui plient sous le poids d'une béatitude inconnue, n'est-ce pas l'expression de l'impuissance humaine en lutte avec le désir et la perception des choses divines? N'est-ce pas l'idéalisation la plus poétique de ce découragement qui saisit le poëte dans l'abondance et la plénitude de sa participation aux mystères infinis, alors qu'il sent et comprend qu'il ne pourra rien rapporter aux hommes du banquet céleste auquel il a été convié?

A la droite de sainte Cécile, le regard tourné vers elle avec une chaste tendresse, Raphaël a placé saint Jean; Saint Jean *le disciple que Jésus aimait*, celui auquel en mourant il confia sa mère, celui qui en reposant sa tête sur la poitrine du maître, y recueillit les secrets d'une charité sans bornes, d'un amour qui ne se lassa point *jusqu'à la fin*, comme parlent les Ecritures. Saint Jean c'est le type le plus excellement parfait des affections humaines épurées et consacrées par la religion; c'est le sentiment chrétien, tendre et profond, mais tempéré par les salutaires enseignements de la douleur.

De l'autre côté Madeleine, dans tout l'éclat de ses ajustements mondains, vient aussi écouter les cantiques sacrés. Il y a dans son port je ne sais quoi d'altier, de profane, dans toute sa personne une certaine volupté qui tient plus de la Grèce que de la Judée, du paganisme que du christianisme. Madeleine, c'est encore l'amour, mais l'amour qui naît des sens et s'attache à la beauté visible. Aussi est-elle plus éloignée de sainte Cécile que saint Jean; comme si le peintre avait voulu donner à entendre qu'elle participe moins que lui à l'essence divine de la musique, et que son oreille est captivée par l'attrait sensuel des sons plutôt que son cœur n'est pénétré d'une émotion surnaturelle.

Sur le premier plan est saint Paul, la tête penchée sur sa main gauche, dans l'attitude d'une profonde méditation; sa main droite est appuyée sur un glaive, emblème de la parole militante et dominatrice avec laquelle il dissipa l'ignorance des peuples et conquit les âmes au Dieu inconnu. Saint Paul fut le premier, entre les apôtres, qui fit servir l'éloquence et la philosophie à l'établissement de la religion, à la propagation de la foi. Ce fut lui qui, le premier, apporta le raisonnement, la doctrine là où il n'y avait encore eu que le sentiment. Pour lui, ce qu'il retrouve dans la musique c'est encore l'éloquence; ce qu'il y voit, c'est l'enseignement par intuition; c'est une autre prédication plus voilée, mais non moins puissante, qui attire les cœurs et les ouvre à la vérité. Aussi l'expression de son visage est-elle plutôt celle de la réflexion que celle de l'entraînement. On voit qu'il cherche à se rendre compte du mystère de ce langage nouveau pour lui, qu'il veut s'expliquer les effets de ce *verbe* et qu'il envie la jeune vierge parce qu'elle n'a point, ainsi que lui, acheté par les fatigues, les persécutions, la captivité, le don de persuasion et le pouvoir de changer les cœurs.

Derrière la sainte, saint Augustin paraît écouter avec plus de froideur. Son visage est sérieux et contristé. On reconnait en lui l'homme qui a long-temps erré, qui a beaucoup failli, et qui se tient en garde contre les plus saintes émotions. Lui qui a livré à ses sens une guerre sans relâche, il craint encore les piéges de la chair cachés sous les apparences d'une vision céleste. Il se demande en homme qui n'a trouvé la vérité qu'après s'être fatigué dans les sentiers du doute, en homme que l'art païen a séduit et entraîné loin de la voie qui mène à Dieu, s'il n'y a pas un poison secret dans ces harmonies sublimes et si ces accords qui semblent descendre du ciel ne sont point des voix fallacieuses, un artifice du démon dont il a trop souvent éprouvé la puissance?

C'est ainsi que ces quatre personnages, groupés avec une inimitable simplicité autour du personnage principal, me sont apparus comme les types suprêmes de notre art; ils résument les éléments essentiels de la musique et les effets divers qu'elle produit sur le cœur de l'homme.

Le peintre a placé aux pieds de la sainte les instruments de son supplice. Est-ce afin de nous rappeler qu'il y a toujours un martyre ou visible ou caché pour le génie et pour le dévouement, ce génie du cœur? que toujours, dans l'histoire du monde, la souffrance et l'expiation précèdent ou suivent l'initiation?

Mais, allez-vous peut-être me dire, croyez-vous que Raphaël ait eu véritablement les intentions que vous lui prêtez? A-t-il, en effet, songé à symboliser la musique, ou ne s'est-il pas tout simplement conformé aux usages du temps en suivant des instructions qui lui auront été données? A l'époque où il vivait les communautés et les individus qui faisaient travailler les artistes étaient d'ordinaire guidés par un sentiment de piété plutôt que par l'amour de l'art. On faisait faire un tableau au Pérugin, à Raphaël, non pas tant afin de posséder un chef-d'œuvre qu'afin de satisfaire à une dévotion particulière; aussi commandait-on jusqu'aux plus petits détails d'une composition. Habituellement ce devait être une madone ou un saint patron entouré des saints et des martyrs dont le *mécène* portait le nom. Il voulait aussi honorer sur la terre ses protecteurs dans le ciel, afin de les disposer à intercéder pour lui lorsque la mort le ferait comparaître au tribunal du Souverain Juge. C'est ce qui explique les rapprochements illogiques et les anachronismes de la plupart des tableaux de ce temps.

Que Raphaël ait pénétré plus avant dans son sujet, qu'il ait été grand poëte et grand philosophe autant que grand peintre, c'est ce qu'il importe assez peu de savoir. Raphaël a fait un tableau admirablement composé, d'un dessin et d'un coloris irréprochables, qu'irons-nous lui demander de plus? Son tableau, ainsi que toutes les œuvres du génie, excite la pensée, enflamme l'imagination de ceux qui le contemplent. Chacun le voit à sa manière, y découvre, suivant les conditions de son organisation, un nouveau genre de beauté, un nouveau sujet d'admirer et de louer. Et c'est là précisément ce qui fait l'immortalité du génie, ce qui le rend éternellement jeune, éternellement fécond, éternellement agissant.

Pour moi, qui ai vu dans la Sainte Cécile un symbole, le symbole existe bien réellement. Si c'est une erreur, en tous

cas elle est pardonnable à un musicien, et j'aime à croire que vous l'auriez partagée.

Adieu, mon ami, aimez-moi, et priez pour moi la sainte Cécile de Raphaël.

F. Liszt.

CONCERT DE MM. ARTOT ET DOEHLER.

Le concert donné dernièrement à l'Opéra-Comique par mademoiselle Rossi, dans lequel ont figuré les sommités du Théâtre-Italien, et celui de MM. Artôt et Doëhler, qui a eu lieu jeudi passé dans la même salle, ont rappelé le temps où l'Opéra-Comique, largement musical, conviait, il y a quelque trente-cinq ans de cela, tous les artistes étrangers à ses fêtes harmoniques, dans lesquelles brillaient Rodolphe Kreutzer, Rode, Dusseck, Steibelt et notre célèbre Garat. La question de savoir si l'art du chant et l'art instrumental ont beaucoup marché depuis ce temps des fameux concerts du théâtre Feydeau ne serait pas sans intérêt. Je pense qu'elle pourrait se résoudre en faveur des pianistes de nos jours, et que le seul *Trille* de Doëhler renferme plus de difficultés que l'*Orage* et toutes les sonates de Steibelt, si les belles études de Clémenti ne militaient en faveur de l'époque où elles ont paru.

A Viotti, dont le génie se noyait alors en Angleterre dans le commerce des vins qui l'enrichissait, et Rode, son élève, nous pouvons opposer Paganini qui s'éteint, Bériot, Artôt et Ernst comme les plus forts violonistes des quatre ou cinq parties du monde. Je ne fais point, et cela à dessein, entrer dans cette comparaison, par un caprice d'annaliste musical, le talent puissant de Kreutzer et celui si admirablement méthodique de M. Baillot. Quant à Garat, cet artiste exceptionnel qui s'était fait une manière de chanter de toutes les méthodes passées, présentes, et l'on aurait même pu dire à venir, il faudrait le citer comme talent hors de toutes comparaisons, si nous n'avions madame Damoreau pour nous donner une juste idée de cette âme musicale, de ce goût exquis, de cette flexibilité vocale qu'elle possède un si haut degré.

Le concert de MM. Artôt et Doëhler avait attiré la plus brillante société du monde musical; on voyait dans la foule des illustrations passées et actuelles, dans cet élégant pêle-mêle de la haute fashion, madame la princesse de Belgiojoso, madame la comtesse Merlin, MM. Meyerbeer, Spontini, etc., etc. Le suffrage de pareils auditeurs, bien qu'ils n'applaudissent pas comme des *romains*, et semblent se garantir de l'enthousiasme comme d'une chose roturière, est cependant préférable pour des artistes comme madame Damoreau, MM. Artôt, Doëhler et Batta, aux cris du faux dillettantisme. Ce violoncelliste élégiaque a dit sa *fantaisie* sur *les Puritains*, car la *fantaisie* et *l'air varié* ont beaucoup donné dans ce concert, avec le charme plein de mélancolie qui caractérise cet habile exécutant. Si nous faisons des concessions à l'air varié lorsqu'il est composé et dit par des artistes de la portée de MM. Artôt, Doëhler et Batta, il n'en sera pas de même de la *coda* qu'ils semblent stéréotyper à leurs *fantaisies*. Ces *fantaisies*, pour la plupart, ont pour préface une belle et large introduction; puis viennent les variations du thème qui vous frappent d'étonnement ou vous bercent d'une suave mélodie; et voilà que pour satisfaire à je ne sais quelle poétique de l'air varié, l'exécutant en qui on admirait l'inspiration, le regard détaché de ce monde réel, se croit obligé d'attaquer une suite prosaïque d'arpéges sous lesquels il est convenu de faire entendre le motif qui a servi de canevas aux variations, espèce de second sujet montrant la prétention, souvent fort mal fondée dans le compositeur, de montrer qu'il sait le contre-point double. A part ce tribut payé à une idée reçue et usée, M. Batta a été comme à l'ordinaire, touchant, plein d'une exquise sensibilité, trop exubérante peut-être, mais communicative, à remuer toutes les fibres du cœur, à vous faire pleurer de douces larmes en écoutant cette voix solennelle, mélancolique, grave et religieuse du violoncelle, cette voix si triste et si noble et qui vous fait rêver, cette voix qui semble vous dire les regrets d'un ange déchu qui prie l'éternel et aspire à remonter au ciel.

Si, par le mécanisme de son instrument, Doëhler ne peut remuer de sympathiques émotions au fond du cœur de ceux qui l'écoutent, s'il n'y a point en lui de l'André Chénier, du Millevoye, du Bernardin de Saint-Pierre, il est sur son piano brillant, limpide, clair, facile et audacieux comme Voltaire, Joseph Chénier et Casimir Delavigne. Son petit caprice sur le *Trille* et sa *fantaisie* sur *Guido et Ginevra* nous ont de nouveau révélé sa prodigieuse facilité, sa netteté d'exécution, l'égalité de ses sons, des tours de force d'une agilité inouïe tels que ceux de la variation sur la romance: *Pendant la fête une inconnue*, etc., dans laquelle les deux mains se croisent, s'enchevêtrent avec une inconcevable vélocité.

Et maintenant comment parler de l'autre bénéficiaire, d'Artôt, si ce n'est de m'en référer à ce qu'en a déjà dit dans la *Revue musicale* du 14 mars dernier, mon ami intime, Jacques Schob. ? C'est la difficulté, sur l'instrument le plus difficile à jouer qui existe, poussée à son dernier période; c'est l'art de chanter sur cet instrument comme chantent mesdames Damoreau, Grisi, MM. Thalberg et Rubini. On croit voir dans le jeu d'Artôt sur le violon, dans cet archet si sûr de vaincre toute difficulté, de renverser tout obstacle; on croit voir dans ce sourire calme, permanent et triste de l'artiste, comme un regret de ne pouvoir faire passer dans les pores du bois qui sous ses doigts pleure, prie et gémit avec tant d'éloquence, tout le feu sacré qui l'anime, ainsi que Prométhée et Pygmalion jetèrent l'âme et la vie dans la matière inerte et le marbre.

Ma remarque subsiste, comme disait le savant, en grec, au sujet de la *coda* des morceaux fort bien composés d'ailleurs par M. Artôt; mais qui ressemble un peu trop, comme celle de la *fantaisie* de M. Batta, à toutes les *code* d'airs variés.

Madame Damoreau est venue comme pour adoucir par la perfection de son chant les aspérités de nos trois jeunes virtuoses si pleins de génie; et l'air d'*Actéon*:

Souvent un amant
ment;

et le premier acte de l'*Ambassadrice* qu'elle a chantés avec cette grâce, cette sûreté d'intonation qui ne l'abandonne jamais, ce style si pur et si élégant, ont terminé cette délicieuse soirée qui a laissé un profond souvenir à tous les amateurs de jolie et bonne musique admirablement exécutée.

Henri Blanchard.

Revue critique.

La lettre anonyme. — Premier quatuor pour deux violons, alto et violoncelle, par M. Julien Klemczynski. — Méthode élémentaire de violon et grand duo concertant pour piano et violon, par N. Louis.

C'est un singulier métier que celui de critique, mais surtout de critique ès-science des sons. Comme l'art musical excite au plus haut degré l'émotion, l'enthousiasme, ou ces tiraillements nerveux qui vous font ouvrir la bouche outre mesure, et que les Latins appelaient *pendiculatio*, il

s'ensuit que celui qui formule son jugement d'après de telles impressions provoque la sympathie ou l'antipathie de ceux qu'il a le droit de mettre sous sa juridiction, du moment qu'ils livrent leurs productions au public. C'est chose curieuse pour l'observateur que le mouvement des différents organes de l'économie animale, mis en jeu par la distribution de l'éloge ou du blâme ; et leur influence sur les artères, le sang, les humeurs, le caractère des artistes, et surtout des musiciens, espèce d'ailleurs fort irritable de sa nature : c'est tout un cours de physiologie psychologique. J'ai là, sur mon bureau, parmi les *preuves* si diverses de bienveillance, d'amitié, de reconnaissance des hommes les plus distingués dans l'art musical, une lettre qui fait un singulier contraste avec celles que je reçois ordinairement ; une lettre anonyme enfin, comme le sifflet napolitain qui a tué ce pauvre Nourrit, mais qui ne me tuera point, moi ; car, depuis et malgré ce coup de stylet dans l'ombre, je ne m'en porte pas plus mal.

Si cette missive n'était conçue en termes qui annoncent dans celui qui l'a écrite une passion brutale unie à fort peu de savoir vivre, je la ferais connaître à mes lecteurs, pour venir à l'appui de ce que j'ai dit plus haut sur les grâces et prérogatives de la critique ; mais j'aime mieux garder par devers moi cette douce épître pour me rappeler aux lois de la modestie, si jamais je les oubliais ; car son auteur m'y déclare, avec une urbanité peu française et qui semble lui être toute particulière, *qu'il ne connaît rien de plus stupide, de plus extraordinairement bête que moi*. Les amateurs de la civilité puérile et honnête peuvent passer au bureau de la *Gazette musicale* pour reconnaître l'écriture et l'identité de la phrase citée, afin de livrer à la publicité le nom de leur auteur s'ils le reconnaissent, seule correction que mérite le monsieur qui a tracé ce modèle du genre épistolaire. Tudieu ! comme ce gaillard-là remplirait parfaitement près d'un moderne Philippe de Macédoine le rôle de cet esclave que le père d'Alexandre-le-Grand avait chargé de lui rappeler chaque jour qu'il était mortel ! Si, par cas fortuit, et pour ma part, je deviens roi quelque jour, cela n'est pas impossible par le temps qui court, je ferai par mes journaux inviter mon anonyme à se faire connaître, et à venir remplir auprès de ma personne sacrée les fonctions de favori, ne fût-ce que pour protester et rendre impossible contre moi l'allusion de cette maxime de notre grand poète dramatique sur les flatteurs :

Présent le plus funeste
Que puisse faire aux rois la colère céleste.

Eh, mon Dieu ! qui sait ? ce censeur brutal, dans l'espoir d'administrer ma liste civile ou mes fonds secrets, me dirait peut-être, m'assurerait même sans doute, avec toutes les démonstrations de la domesticité du cœur, que mon système de gouverner est admirable, et que je suis le plus habile et le plus grand de tous les monarques de France et de Navarre. En attendant cette palinodie qui ne nous surprendrait pas plus que tant d'autres que nous avons entendu chanter, nous dirons à notre homme de lire dans la *Gazette musicale*, à la date du 21 janvier 1838, une réponse que nous avons faite à un compositeur départemental qui s'était aussi révolté contre notre juridiction. M. l'inconnu trouvera dans cette lettre plusieurs choses à son adresse.

Et maintenant, nonobstant clameur de haro anonyme, je rentre dans le champ musical, sur ce terrain si vivace où il pousse tant de choses, pour en arracher toutes les mauvaises herbes qui me tomberont sous la main, sans que cela m'empêche, en ma qualité de jardinier-critique, d'arroser d'un juste éloge, comme des plantes savoureuses, les ouvrages qui en seront dignes. Après cette fleur de rhétorique qu'il est permis de trouver quelque peu maniérée dans sa forme, j'entre en matière.

Et d'abord, il me tombe sous la main un *Premier quatuor pour deux violons, alto et violoncelle, par M. Julien Klemczynski, composé et dédié* (suivant la formule vicieuse adoptée par la plupart des compositeurs, et à laquelle ils devraient renoncer) *à la Société des arts, sciences et agriculture de Meaux*, cité célèbre par son ancien évêque, l'aigle de Meaux, et ses fromages. Je ne sais si les œuvres qui suivront celui-ci concourront à donner de l'éclat à la *Société des arts, sciences et agriculture* de la capitale de la Brie, à laquelle ils sont *composés et dédiés* ; mais j'ai quelques raisons d'en douter s'ils ressemblent au premier quatuor de M. Klemczynski. Je n'ai pas l'honneur de connaître M. Klemczynski, qui probablement, d'après son nom, est Polonais, et peut-être réfugié. A ce titre, il aurait droit à toutes nos sympathies politiques ; quant à nos idées en musique, notre conscience nous force à déclarer que nous ne nous entendrions pas avec M. Klemczynski.

J'ai déploré dernièrement dans la *Gazette musicale*, à propos d'un bon quintette de M. Rigel, la décadence, l'oubli, l'abandon dans lesquels tombent chaque jour le quintette et le quatuor ; l'indifférence que nos meilleurs compositeurs professent pour ce beau genre de musique, qui trouverait cependant tant d'éloquents interprètes parmi la foule de nos habiles exécutants ; mais je ne pense pas que des œuvres comme celle de M. Klemczynski soient de nature à faire renaître parmi nous le goût du quatuor instrumental. Il faut nécessairement, pour écrire en ce genre, avoir fait de fortes études musicales, s'être nourri de contre-point et de fugue qui vous enseignent l'unité et la clarté de la pensée ; car fussiez-vous doué d'une divination musicale, d'une somme de génie assez forte pour vous passer de ces études sérieuses, encore faut-il apprendre la coupe, la marche consacrées d'un morceau de musique, sa forme logique et ses modulations homogènes. M. Klemczynski ne paraît pas s'être préoccupé de tout cela en composant son premier quatuor. Le premier morceau de ce quatuor est en *la* majeur ; le menuet, qui est en forme de mazourka, est en *sol* majeur, l'*adagio* en *ut* majeur, et le final, sorte de pas redoublé, dans le même ton. Le quatuor est un petit poëme en quatre chants qui a ses lois de tonalité que nous ne voyons pas la nécessité d'enfreindre. Quel effet pourrait-il résulter, par exemple, d'écrire le morceau d'une symphonie en *mi* bémol, le *scherzo* en *sol* dièze mineur, le cantabile en *ré* bémol majeur, et le finale en *la* dièze mineur ? Aucun, si ce n'est une incohérence fatigante pour l'oreille. Par la même raison, l'usage voulant, sans en faire cependant une règle absolue, que la première reprise du premier morceau finisse sur la dominante du ton, nous ne voyons pas pourquoi M. Klemczynski la finit sur la tonique. Tout cela ne serait rien, ou du moins peu de chose si cette œuvre musicale ne décelait à chaque instant une grande ignorance de l'art d'écrire, et, ce qui est plus fâcheux, une absence totale d'idées, d'originalité, de création et de pensée mélodique. Si l'on ajoute à cela le caractère suranné, rococo, des traits du premier violon qui nous reportent au temps où florissait Iarnowick, on conviendra que la Société des arts, sciences et agriculture de Meaux n'a pas le droit d'être aussi fière d'avoir inspiré à M. Klemczynski son premier quatuor, que l'Académie de Dijon qui a fait écrire à J.-J. Rousseau son discours sur l'*origine de l'inégalité parmi les hommes*, et celui sur la question de savoir *si les sciences et les arts ont contribué au bonheur de l'humanité*.

M. Louis, dont nous avons déjà eu l'occasion d'analyser quelques productions dans la *Gazette musicale*, M. Louis n'a point encore fait de quatuor, lui, du moins que nous sachions. Ce n'est pas qu'il ne soit fort en état d'en com-

poser, à en juger par les œuvres nombreuses qu'il a déjà écrites. M. Louis semble avoir le génie de l'*arrangement ;* il met dans ce travail de l'esprit, de la grâce, et pour ainsi dire une seconde création qui embellit le motif qu'il emprunte à nos compositeurs dramatiques. Il est fâcheux que M. Louis paraisse se complaire exclusivement dans cette étroite spécialité, et que cet écrivain de tant de choses élégantes ne tente pas de voler de ses propres ailes. Peut-être aussi est-il dominé par cette pensée de notre temps qui consiste à gagner de l'argent le plus vite et le plus qu'on peut, et l'*arrangement* offre un moyen expéditif pour cela. Au nombre des moyens rapides de parvenir à ce résultat, il faut ranger celui de faire des méthodes élémentaires. Nous venons de lire celle pour le violon qu'a publiée M. Louis, et malgré les nombreux ouvrages qui ont traité de l'art élémentaire de cet instrument, nous pensons que tous les élèves qui voudront devenir d'excellents violonistes doivent prendre, de préférence à toute autre, la méthode de M. Louis, qui renferme des principes clairs, précis, lucides, et qui n'a rien de la sécheresse de la plupart des ouvrages de ce genre.

Nous avons là sous les yeux un *Grand duo concertant pour piano et violon sur des motifs de* l'Éclair, par le même auteur, qui justifie ce que nous venons de dire sur l'esprit d'*arrangement* inné en M. Louis. Cette œuvre quarante-unième est digne de ses aînées. Après une introduction en *sol* majeur à quatre temps qui passe un peu rapidement en *mi* naturel, mais bien dialoguée et riche d'harmonie, le compositeur promène différents motifs de l'opéra qui en sont comme un souvenir confus et gracieux, et il aborde la jolie romance : *Quand de la nuit l'épais nuage*, etc., en *ré* majeur, qu'il fait chanter au violon. La première variation pour le piano est on ne peut pas plus brillante pour la main droite ; la seconde, écrite pour le violon, avec une connaissance parfaite de l'instrument et de son doigté, n'est pas moins à effet. La troisième variation en forme de *scherzando* ou caprice, résume bien la *fantaisie*, et prépare on ne peut mieux le finale en 6/8, qui est plein d'entrain et de chaleur. Tout cela forme une conversation intime, un dialogue animé pour le violon et le piano, qui entraîne, subjugue et charme ceux qui exécutent comme ceux qui écoutent ce joli morceau de musique.

Henri Blanchard.

Nouvelles.

*** La première représentation des *Treize*, opéra en 3 actes, aura lieu demain lundi à l'Opéra-Comique. Nous avons assisté à la répétition générale, et sans indiscrétion nous pouvons prédire un grand succès à cet ouvrage, attribué à l'auteur de *la Juive*.

*** Les obsèques de M. Brod ont eu lieu lundi 8 au temple protestant des Batignoles. On y a exécuté un morceau de M. Halevy qui a produit beaucoup d'effet. Une foule considérable d'artistes et d'amis de M. Brod ont ensuite accompagné à sa dernière demeure les restes de cet excellent et habile artiste.

*** Mademoiselle Taglioni ne donnera que dix représentations sur le théâtre de Vienne. On y travaille avec ardeur à l'aide de longues et fréquentes répétitions. Le prix des places est triple pour chacune de ces soirées.

*** La santé de Paganini ne s'améliore pas et continue à présenter de sérieuses inquiétudes. Le *puff*, qui ne respecte rien, s'est emparé de cette triste nouvelle pour débiter au sujet des dernières volontés de ce grand artiste un conte que nous ne reproduirons que pour enregistrer comme d'autres les bruits qui circulent dans le monde musical. L'illustre virtuose aurait, si l'on en croyait ce récit, partagé son immense fortune entre un grand nombre d'artistes célèbres auxquels il laisserait ce dernier témoignage de munificence et d'amitié. Rien n'est impossible, surtout à Paganini ; cependant nous nous permettrons de croire que ce fait a besoin de confirmation.

*** C'est par erreur que la *Gazette du Midi* annonce que madame Georges Sand a quitté Marseille, et qu'elle est partie pour ses terres du Berry ; l'auteur d'*Indiana* et de *Valentine* a tout simplement changé de domicile, et quitté l'hôtel de la Darce pour l'hôtel Beauvau, que son exposition au midi et sa vue sur le port rendent plus convenable au but que l'illustre écrivain s'est proposé en s'arrêtant à Marseille.

*** Mario a obtenu beaucoup de succès à Rouen. Toute la ville s'est portée aux deux représentations de *Robert-le-Diable* que vient d'y donner cet artiste. Londres le demande, Mario y chantera en italien. On cite *l'Elisir d'amore*, *la Donna del lago* et *Lucrèce Borgia* comme des ouvrages dans lesquels il se fera entendre.

*** Les galeries de l'exposition sont terminées, et déjà on a placé au-dessus de la porte d'entrée la désignation des diverses branches de l'industrie qui doivent y figurer. Il ne paraît pas qu'on ait affecté une salle spéciale aux instruments de musique, qui occuperont cependant une place considérable et par le nombre et par l'importance des objets exposés. On a également nommé les membres du jury, et l'art musical n'y est représenté que par un seul juge compétent. C'est en vérité témoigner un peu de dédain pour une spécialité industrielle si belle et si utile aux plaisirs du public.

CONCERTS.

*** On annonce pour le 28 avril une solennité musicale qui ne peut manquer d'exciter un vif intérêt. M. Reber, sur lequel l'attention du monde musical commence à se porter, donnera un grand concert au Conservatoire, dans lequel on entendra plusieurs morceaux de sa composition, entre autres une symphonie.

*** Lundi 15 avril, grand concert donné par madame de Belleville-Oury, dans les salons de M. Erard. Voici le programme : 1° Concerto (*sol mineur*) pour le piano, de F. Mendelsohn, exécuté par madame Oury ; 2° Duo chanté par M. et madame Boulanger-Kunzé ; 3° Concerto de Viotti pour le violon, exécuté par M. Oury ; 4° Air chanté par M. M*** ; 5° Adagio e rondo du concerto (en *mi bémol*) de Beethoven, exécuté par madame Oury ; 6° Adagio e bolero, pour le violon (*la Fête espagnole*), composée et exécutée par M. Oury ; 7° Cavatine chantée par madame Boulanger-Kunzé ; 8° Grande sonate pour deux harpes, exécutée pour la seconde fois par les frères Godefroid ; 9° Duo chanté par M. et madame *** ; 10° Grande fantaisie (sur la prière de Moïse) de Talberg, exécutée par madame Oury. L'orchestre, composé des artistes du Théâtre-Italien, sera dirigé par M. Tilmant. Prix des places numérotées : 20 fr.

*** Mardi, 16 avril, concert donné par mademoiselle Clara Wieck, pianiste de S. M. l'empereur d'Autriche, dans les salons de M. Erard, à huit heures précises. — Voici le programme : 1° Quatuors pour quatre voix d'hommes ; 2° Duo pour piano et violon par mademoiselle Clara Wieck et M. de Bériot ; 3° Air chanté par mademoiselle Drouard ; 4° Duo pour deux harpes, joué par MM. Jules et Félix Godefroy ; 5° Air chanté par mademoiselle Bazin ; 6° *Le Roi des Aulnes*, ballade de Schubert, transcrit pour le piano par Liszt, joué par mademoiselle Clara Wieck ; 7° Airs chantés par madame Pottiet ; 8° La *Sérénade*, lied de Schubert ; 9° Scherzo composé par Clara Wieck ; 10° Etude de Henselt, exécuté par mademoiselle Clara Wieck ; 11° Duo chanté par madame Bottiet et madame *** ; 12° Solo de violon par M. de Bériot ; 13° Caprice de Thalberg, exécuté par madame Clara Wieck. — On peut se procurer des billets chez MM. Schlesinger et Erard.

*** Mardi 16 avril aura lieu le grand concert vocal et instrumental donné par M. Léon Honoré, dans les salons de M. Henri Herz. Voici le programme : 1° Sextuor de Moschelès, exécuté par MM. *** et M. Honoré ; 2° Air chanté par M. Alizard ; 3° Duo de l'*Eau merveilleuse*, chanté par MM. Boulanger et Lanza ; 4° Grande fantaisie pour violon, exécutée par M. Artot ; 5° Quatuor de *la Lucia*, chanté par mademoiselle Drouart et MM. Boulanger ; 6° Romances chantées par M. Boulanger ; 7° Grand duo à deux pianos de Kalkbrenner, exécuté par mademoiselle Honorine Lambert et M. Honoré ; 8° Air de *Robin des Bois*, chanté par mademoiselle Drouart ; 9° Duo pour harpe et violoncelle, sur des motifs de *Guillaume Tell*, exécuté par MM. Godefroid et Boissaux ; 10° Air chanté par M. Alizard ; 11° Souvenir de Bellini, caprice et Andante, par M. Artot. — *Le Journal chez la Portière*, le *Père Trinquefort*, chansonnettes chantées par M. Chaudesaigues.

*** *Concerts Musard.* — En attendant que les beaux jours permettent à l'administration de découvrir son *Palazzo d'été*, la vogue ne discontinue pas un seul instant; les toilettes du printemps commencent à se montrer aux concerts de la rue Vivienne. Le concert de ce soir attirera beaucoup de monde. M. Chollet s'y fera entendre sur le piano et M. Rémy sur le violon.

Le Directeur, MAURICE SCHLESINGER.

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

6e Année. Jeudi 18 Avril 1839. N° 16.

REVUE MUSICALE,

JOURNAL

DES ARTISTES, DES AMATEURS ET DES THÉATRES;

RÉDIGÉ PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, DE BALZAC, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, CASTIL-BLAZE, PHIL. CHASLES, F. DANJOU, ALEX. DUMAS, ELWART, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), F. HALÉVY (membre de l'Institut), JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, G. LEPIC, LISTZ, MARX, ÉDOUARD, MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, AD. PONTECOULANT, RICHARD, L. RELSTAB (rédacteur de la GAZETTE DE BERLIN), GEORGES SAND, J. G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), etc.

La Revue Musicale paraît le Jeudi, et la Gazette Musicale le dimanche de chaque semaine.

Prix des annonces : 1 franc la grande ligne de 55 lettres.

On s'abonne au bureau de la REVUE MUSICALE DE PARIS, boulevard des Italiens, 10; chez MM. les directeurs des Postes, *aux bureaux des Messageries*, et chez tous les libraires et marchands de musique de France;

POUR L'ALLEMAGNE, A LEIPZIG, CHEZ KISTNER.

Prix d'abonnement à la *Revue et Gazette Musicale*, 30 fr. par année.

Prix d'abonnement à la *Revue Musicale*. 20 francs par année.

SOMMAIRE. Les théâtres de Paris en 1791. — Théâtre de l'Opéra-Comique. Première représentation des *Treize*, opéra en trois actes de MM. Scribe et P. Duport, musique de M. Halevy; par Blanchard. — Revue dramatique. — Nouvelles.

LES THEATRES DE PARIS EN 1791 (1).

« Avant l'ère de la liberté française, les arts et les lettres » se ressentaient des entraves ministérielles; et les talents » victimes du caprice des despotes gémissaient sous le poids » des préférences injustes et des priviléges onéreux. » Cette phrase n'est pas de moi, je vous prie bien de le croire, je la copie textuellement dans un petit livre fort précieux et aujourd'hui fort rare, l'*Almanach général de tous les spectacles de Paris et des provinces pour l'année 1791, par une Société de gens de lettres.*

En 1791 la France était déjà en pleine liberté, on pouvait voir, dans le salon de figure de cire de M. Curtius, *artiste allemand, naturalisé Français, par son domicile en France depuis nombre d'années et encore plus par le patriotisme dont il avait fait preuve dans la révolution où il s'était signalé plus d'une fois et de plusieurs manières très honorables* (la Société gens de lettres), on pouvait, dis-je, voir chez M. Curtius, avec les figures de fantaisie qu'on lui faisait faire en ville et dont il gardait copie quand la tête avait du caractère et de la beauté, avec *les héros* qu'on reconnaissait sur le champ et qui de la tête aux pieds étaient costumés avec la plus grande vérité, avec MM Bailly, Lafayette et les plus illustres membres de l'assemblée, avec le fameux sieur Hullin, le non moins fameux sieur Elie (toujours style de la Société de gens de lettres) et les autres principaux vainqueurs de la Bastille, les portraits des plus illustres prisonniers de cette forteresse, le plan de la forteresse même gravée sur une pierre par un prisonnier pendant sa détention, une Bastille entière en cartons et une autre Bastille à demi démolie.

Avec la Bastille étaient tombés les *priviléges onéreux*, les *préférences injustes* et les *despotes qui rendaient les talents victimes de leurs caprices*, et cependant la *Société de gens de lettres* n'est pas contente; quand Mars et Thémis, dit-elle, se sont faits patriotes, les muses sont encore aristocrates, on sape les préjugés, et le préjugé domine encore la littérature; on rétablit l'égalité, et les distinctions choquantes séparent encore le talent du talent.

Je ne comprenais rien à cette grande colère de la *Société des gens de lettres*, j'avais lu l'almanach entier, et j'y avais trouvé la preuve de cette liberté large, complète, illimitée, donnée au théâtre par *l'Assemblée constituante*. Quant à l'égalité, je la trouvais aussi, mais comme elle est dans le monde, comme elle est partout, en droit. C'est-à-dire que tous les genres étaient confondus et que le théâtre des *Grands danseurs du roi*, dirigé par le sieur Nicolet, pouvait représenter le grand opéra, l'opéra comique, la tragédie, la comédie en vers ou en prose, le drame et le vaudeville, absolument comme le grand Opéra, qui était encore en 1791 l'Académie Royale de Musique, comme le Théâtre de la Nation, ci-devant la Comédie-Française, le Théâtre de *Monsieur* (l'Opéra-Comique) et la Comédie-Italienne; restait le public qui se permettait de détruire l'égalité, d'établir des distinctions choquantes, de séparer le talent de Lainez, de Laïs, de Chenard, de Clerval, de Dugazon, de Larive, de mademoiselle Raucourt, de mademoiselle Contat, du talent de MM. Mayeur, Ribéré et de mesdames Dutacq mère et fille, premiers sujets du théâtre du sieur Nicolet.

Mais l'explication m'est arrivée par une petite phrase qui m'était échappée à une première lecture de la préface de l'Almanach de 1791. La société des gens de lettres en-

(1) Extrait de l'*Indépendant* de Bruxelles.

tendait faire concurrence à un *prétendu Almanach des Spectacles*, qui, prenant l'art à peu près au sérieux, ne s'était occupé que des théâtres principaux, laissant dans l'oubli le théâtre des *Délassements comiques*, les deux théâtres-baraques des *Champs-Élysées* et le *Café des Arts*. Ce *prétendu* Almanach des Spectacles avait aristocratisé les Muses. Ses rivaux, messieurs de la *Société de gens de lettres*, s'étaient attachés à les démocratiser; c'est pour cela qu'ils disaient :

« Autrefois que tel théâtre dépendait du ministre qui le tyrannisait au nom et à l'insu du monarque; que tel autre dépendait d'un commissaire qui le vexait au nom et à l'insu de la police; que d'autres malheureux théâtres dépendaient d'un théâtre supérieur qui les molestait ou les protégeait à tant par jour, il pouvait exister entre les théâtres de Paris des rangs et des prééminences. Mais aujourd'hui que tous les théâtres sont subordonnés à l'inspection immédiate de la municipalité, ils sont tous égaux dans l'ordre social, et les talents seuls les distingueront à l'avenir. Quand les préjugés cessent, les citoyens de bon sens ne doivent pas s'étonner d'entendre parler de tel acteur du moindre spectacle, si cet acteur a vraiment du mérite; si l'on donne aux *associés* une pièce intéressante, bien écrite, et bien conduite, elle doit avoir autant de publicité désormais qu'une pièce médiocre que la protection aura fait jouer à l'Opéra ou aux Français. »

En conséquence de ce raisonnement, tous les théâtres de premier ordre étaient pitoyables aux yeux de la *Société des gens de lettres*, et les théâtres, égaux aux premiers devant la loi, mais secondaires de fait, étaient dignes de la plus haute admiration. Pour ma part, je bénis la fière et républicaine *impartialité* de MM. les auteurs de l'Almanach général des Spectacles; elle m'a permis d'apprendre beaucoup de choses que je suis enchanté de savoir, et dans l'ignorance desquelles m'aurait maintenu l'aristocrate *prétendu* Almanach des Spectacles, si j'avais eu l'honneur de le rencontrer.

Paris possédait ou plutôt était possédé, en 1791, par douze théâtres sur lesquels on parlait, on chantait; plus les ombres chinoises où on chantait, parlait et dansait; plus deux théâtres-baraques aux Champs-Élysées, là on ne dansait pas, on ne faisait que parler et chanter; plus cinq théâtres de société; plus deux cirques; plus six cafés avec théâtres; un théâtre de *fantoccini* chinoises; le salon de figures de cire du grand citoyen M. Curtius, qui s'était fort distingué pendant la révolution, et se distingua bien autrement encore à Versailles et pendant les journées de septembre à l'Abbaye; plus enfin trois ménageries. Je demande pardon aux mânes des comédiens de 1791 de confondre ainsi les théâtres de leur gloire avec les ménageries; mais, avec l'Almanach de 1791, je ne puis pas *aristocratiser* les arts. Remontant à quelques mois, j'aurais eu à indiquer encore le théâtre du combat des animaux, mais en septembre 1790 la municipalité de Paris avait fait afficher la défense de continuer ce spectacle qu'elle avait fait fermer comme *indigne des mœurs et des lois d'un peuple libre.*

Les douze théâtres étaient *l'Opéra* (Académie royale de musique), alors boulevard Saint-Martin; le *Théâtre de la Nation* (ancienne Comédie-Française), faubourg Saint Germain; la *Comédie Italienne* où on ne jouait et chantait qu'en français, boulevard de la Chaussée-d'Antin; le *Théâtre de Monsieur* d'abord aux Tuileries, puis après la translation de Louis XVI de Versailles à Paris, à la foire Saint-Germain, puis enfin à la salle Feydeau bâtie exprès; on y chantait l'opéra Italien, le grand-opéra et l'opéra-comique français; on y jouait le drame, la comédie et le vaudeville, et on y dansait. Le *Théâtre des Beaujolais*, d'abord au Palais-Royal, et en 1791 boulevard de Ménilmontant; le *Théâtre de la demoiselle Montansier*, au Palais-Royal, c'est aujourd'hui le théâtre du Palais-Royal; le *Théâtre-Français comique et lyrique*, boulevard Saint-Martin, au coin de la rue de Bondy; le *Théâtre du Palais-Royal*, spectacle des variétés, rue Richelieu, c'est la salle qu'occupe aujourd'hui la Comédie-Française; le *Théâtre de l'Ambigu-Comique*, boulevard du Temple, dirigé par le sieur Audinot, dont la très jeune veuve a épousé dernièrement le célèbre docteur Magendie, membre de l'Académie des sciences; le *Théâtre des grands danseurs du roi*, dirigé par le sieur Nicolet, boulevard du Temple; le *Théâtre des Associés*, spectacle comique du sieur Sallé, boulevard du Temple, et le *Théâtre du délassement comique*, boulevard Montmartre. Dans l'Almanach de MM. de la Société des gens de lettres, le mot comique est écrit avec deux *m*, c'est probablement une faute d'impression. S'il y avait eu *des délassements* au lieu de *délassement*, j'aurais compris les deux *m*, c'eût été l'application de la règle en vertu de laquelle M. Gimel, chef de bataillon d'état-major, commissaire royal près le théâtre de l'Odéon sous la restauration, mettait deux *l* à galerie quand il signait un billet de seconde galerie, et n'en mettait qu'une seule pour la première galerie.

Le théâtre des Ombres-Chinoises n'appartenait déjà plus, en 1791, à son fondateur, le sieur Séraphin, il avait pour directeur M. Moreau, connu ci-devant à l'Ambigu-Comique, sous le nom du *Petit Arlequin d'Audinot.*

Les théâtres-baraques des Champs-Élysées étaient le refuge des acteurs sans emploi. L'Almanach de 1791 conseille de profiter de ces théâtres pour mettre sous les yeux du peuple des leçons de justice, de modération et d'humanité.

Les théâtres de société les plus estimés étaient ceux de M. Dupré, rue des Martyrs, celui de la rue Saint-Antoine, celui de la rue du Renard-Saint-Méry, celui du Mont-Parnasse, et surtout celui de M. Doyen, rue Notre-Dame de Nazareth. Le théâtre de M. Doyen existait encore en 1827, rue Transnonain; la restauration eut alors la barbarie de le faire fermer par application du décret de 1807. L'auteur de cet article se rappelle avec plaisir avoir vu jouer Achille, d'*Iphigénie en Aulide*, par M. Doyen, déjà vieux et borgne. Pour représenter convenablement Achille, M. Doyen avait un casque et un sabre de pompier. Il était beaucoup plus rigoureux sur les règles de la politesse que sur celles de la prosodie : un soir il s'interrompit après le premier hémistiche du vers :

Rendez grâce au seul nœud qui retient ma colère,

pour crier à un jeune ouvrier qui entrait sans se découvrir : *Fichu malhonnête, veux-tu bien ôter ta casquette?*

Les six cafés dramatiques étaient le café des Arts, rue Ménilmontant; il avait dans son orchestre M. Silitti, premier hautbois et flûte; le café National; le café Yon, boulevard du Temple; le café Goddet, même boulevard, et au Palais-Royal le café de Foy et le café du Caveau. Tous les sujets employés dans les cafés dramatiques jouaient et chantaient l'opéra.

Des deux cirques un seul était ouvert en 1791; c'était celui d'Astley, célèbre écuyer anglais qui, à ses exercices équestres, joignait des pièces anglaises jouées par des acteurs anglais. L'Almanach espère que l'existence de ce théâtre à Paris établira un lien de plus entre les deux nations rivales. L'autre cirque, construit au milieu du jardin du Palais-Royal, servait à cette époque de salle d'assemblée au club des Amis de la Vérité, société formée par l'abbé Fauchet.

La *Fantoccini chinoise*, c'était un théâtre de marionnettes. Quelquefois les marionnettes de bois cédaient la place à des marionnettes de chair et d'os, et l'on chantait le grand opéra aux *Fantoccini* comme partout.

J'ai déjà parlé du salon de figures de cire du grand citoyen Curtius; ce qu'on y voyait de plus remarquable en 1791, c'est la chemise que portait Henri IV, *le meilleur des rois, quand il reçut le coup mortel qui plongea la France dans un deuil universel* (Almanach général de tous les spectacles, 1791). Cette chemise où l'on voyait l'ouverture qu'a faite le poignard du scélérat Ravaillac, avec les taches de sang, était accompagnée de tous les certificats nécessaires pour établir l'authenticité d'une aussi précieuse relique. On y montrait aussi une momie d'Egypte; le corps d'une princesse de Memphis, morte en 1480.

Des trois ménageries établies sur le boulevard du Temple, la plus curieuse était celle de madame Nicolet, veuve du frère du fameux Nicolet; on voyait chez elle des singes de toutes les espèces, un superbe lion, et le tigre royal, rayé au lieu d'être moucheté, comme l'espèce commune. Cet animal, dit la Société de gens de lettres, a le regard doux et traître du chat, et sa cruauté n'a rien d'égal. A ces spectacles le prix des places n'était pas fixé, et les entrepreneurs rançonnaient le public à la sortie. Madame veuve Nicolet se faisait remarquer surtout par son avidité et son insolence.

Cette première revue générale passée, je dois remonter l'échelle, je n'ose pas trop dire hiérarchique, pour entrer dans quelques détails.

Opéra. Ce spectacle, dit l'Almanach, autrefois si intéressant, si célèbre, n'a plus aujourd'hui (1791) le même éclat, la même vogue, par deux raisons bien simples, c'est que le préjugé qui caressait le despotisme est anéanti, et que les sujets qui le composent n'ont plus le même mérite, ainsi que les ouvrages qu'on y donne.

A ces deux raisons assez peu clairement exprimées, il eût fallu en joindre une troisième : l'Opéra a besoin d'une grosse subvention. Enlevé à la cour pour être donné à la municipalité, la subvention lui manquait souvent. Il y avait cependant encore à cette époque à l'Académie royale de musique plusieurs sujets distingués, distingués du moins pour l'époque. Lainez, dont les poumons étaient si puissants, que quand il chantait *arrête!* sur le théâtre, les cochers de fiacre arrêtaient leurs chevaux sur le boulevard, et répondaient : *Voilà, montez, mon maître!* Laïs, Chéron et mesdames Maillard, Gavaudan et Ponteuil; le maître de ballet était Gardel, et les premiers danseurs Vestris, qui, avec ses soixante dix-neuf ans, est encore aujourd'hui professeur de danse à Paris; et Nivelon, à l'heure qu'il est, s'il n'est pas mort depuis deux ans, maire d'une commune des environs de Meaux; Goyon et Coulon étaient premiers doubles; Millon, l'auteur de *Clary*, était figurant ainsi que le célèbre professeur Abraham; mademoiselle Biggottini était figurante, et mademoiselle Chameroy, elève, faisant le service.

En 1791, on a joué à l'Académie royale de musique quatre opéras, trois de Lemoine et un de Champein. On a repris aussi *Tarare*, paroles de Beaumarchais, musique de Salieri; et on a donné *Télémaque*, ballet de Gardel. La Société de gens de lettres n'aime pas Beaumarchais; elle traite fort rigoureusement *Tarare*, qu'elle juge digne des *tréteaux de la foire*. Nous verrons plus tard ces messieurs préférer *les Deux Figaro* de Martelli au *Mariage de Figaro* de Beaumarchais.

Théâtre de la Nation (ancienne comédie française). C'est en 1791 que commencèrent à ce théâtre les querelles politiques qui amenèrent peu de temps après la dissolution de l'ancienne Comédie-Française, à propos de *Charles IX*, le premier grand succès de Talma d'abord, et de la reprise de *Brutus* ensuite. *Charles IX* donna lieu à une altercation très vive entre Talma et Naudet, et à la seconde représentation de la reprise de *Brutus* on se battit au parterre, et le comte de Rivarol fut à moitié assommé au milieu du parquet. A la première représentation de la reprise de cette tragédie, le parterre s'était montré éminemment monarchique. En entendant l'acteur dire *que le meilleur des rois est toujours un tyran*, une personne s'écria : Messieurs, est-que Louis XVI est un tyran? Tout le parterre répondit d'une voix unanime, *Non! non!* et un cri général de *vive le roi!* se fit entendre.

Talma et Dugazon appartenaient à l'opinion républicaine, Fleury et Naudet à l'opinion royaliste. La majorité du comité avait prononcé l'exclusion de Talma; le parterre le demanda, et Naudet vint menacer le public au nom de la société de fermer les portes du théâtre et de ne plus jouer; on lui répondit du parterre. *Ce n'est pas le public qui en souffrirait, ce sont vos créanciers.* A une assemblée de la comédie, Fleury prit la parole et dit : Messieurs, j'ai à vous dénoncer un complot formé contre la Comédie-Française, et les traîtres sont M. Dugazon, madame Vestris et mademoiselle Desgarcins; ce petit monstre, cette tigresse que nous avons nourrie, caressée dans notre sein... A cette violente sortie l'assemblée reste interdite et muette. En ce moment Dugazon entrait; Fleury répéta son accusation et l'accompagna des plus vifs reproches. Dugazon, sans lui répondre, dit en contrefaisant la voix rauque des crieurs publics : *Voilà du nouveau donné tout à l'heure, la grande conspiration découverte*, etc., etc. Cette saillie fut accueillie par un éclat de rire tel que Fleury dut quitter la place.

En 1791 le personnel de la Comédie-Française présentait une admirable réunion de talents. Dugazon, Dazincourt, Larive, Fleury, Saint-Prix, Saint-Fal, Molé, Grandménil, Larochelle, et mesdames Raucourt, Contat, Devienne, Desgarcins et Joly; deux dames encore qui sont devenues Belges par alliance, mesdemoiselles Candeille et Lange. Le fils d'un carrossier de Bruxelles, M. Simon, dans un voyage qu'il fit à Paris, était devenu éperdument amoureux de mademoiselle Lange qu'il voulait épouser. Le père informé partit aussitôt pour arracher son fils à une dangereuse séduction, mais lui-même s'éprit de Mlle Candeille, et un double mariage eut lieu. Madame Simon-Candeille est l'auteur de *la Belle Fermière* et de plusieurs romans fort ennuyeux; c'était une femme parfaitement ridicule; c'est elle qui, en découpant un poulet, disait avec un profond soupir : *Il est tendre et n'en a été que plus malheureux.*

On n'a joué en 1791 au Théâtre de la Nation que quatre pièces nouvelles dont une seule est encore au répertoire, c'est le *Philinte de Molière*, par Fabre d'Eglantine.

Comédie-Italienne. Dans la nomenclature des acteurs de ce théâtre, qui déclinait déjà en 1791, je trouve Elleviou et madame Richardi inscrits comme débutants; Clerval, Michu, Philippe, Solié, mesdames Dugazon, Saint-Aubin, Gontier et Desbrosses comme acteurs et actrices en exercice; et retirés avec pensions, Laruette, Vestris et mademoiselle Colombe.

Les auteurs qui ont obtenu le plus de succès sont, pour la musique, Méhul, Grétry, Dalayrac, Monsigny, Champein, Breton et Martini; et pour les paroles, Sedaine, Favart père, Lachabaussières, Marsolier, Desforges, Fiévée, de Piis et Radet.

Les ouvrages les plus remarquables représentés pendant l'année 1791 sont : *Euphrosine*, paroles d'Hoffmann, musique de Méhul; *les Rigueurs du cloître*, paroles de M. Fiévée (le correspondant politique de Napoléon et long-temps un des principaux rédacteurs du *Journal des Débats*), et musique de Berton; et *la Soirée orageuse*, paroles de Radet, musique de Dalayrac.

Je trouve à la suite du chapitre relatif à la Comédie-Italienne quelques anecdotes dont plusieurs ne sont pas de nature à être reproduites; en voici une très courte, plus

honnête que les autres et qui m'a semblé originale.

« Une danseuse des Italiens répondait à sa mère qui la grondait au milieu du foyer : De quoi vous mêlez-vous? Pour quatre cents francs de gage que je vous donne pour être ma mère, je vous conseille de prendre des tons! »

Théâtre de Monsieur. Ce théâtre, sur lequel tous les genres, y compris l'opéra italien, étaient admis, avait un personnel de trois cents cinquante personnes; il est devenu le théâtre de l'*Opéra Comique* par sa fusion avec la Comédie-Italienne; on a cessé alors d'y chanter l'opéra italien. Les principaux chanteurs italiens étaient Viganoni, Mengozzi, Crémonini et Costa, et mesdames Morichelli, Baletti et Raffanelli. Pour l'opéra-comique français, il avait Martin, Adrien et Saint-Aubin. Jadin, le compositeur, était second accompagnateur au piano pour le récitatif, et Rode premier violon. C'est le seul théâtre de Paris où l'on fût assis à toutes les places.

On y a chanté, en 1791, deux opéras de Cimarosa, deux opéras de Sarti, deux opéras de Paësiello et deux opéras de Guglielmi, un de Piccini, un de Salieri et un de Tarchis.

On y a exécuté aussi six opéras-comiques français, parmi lesquels *les Ru es de Frontin*, de Champuis, et *Joconde*, paroles de Desforges, musique de Jadin.

Théâtre des Beaujolais. Ce théâtre ouvrit en 1785 comme théâtre de marionnettes au Palais-Royal; il eut d'abord le titre de : *les Petits comédiens de S. A. S. monseigneur le duc de Beaujolais.* Peu à peu les marionnettes s'animèrent; on leur avait substitué des enfants qui mimaient sur le théâtre pendant qu'on parlait pour eux dans les coulisses; ensuite les enfants ont parlé, et on chantait seulement à leur place; puis enfin les enfants sont devenus de grandes personnes qui ont chanté, parlé et mimé pour leur compte. La troupe de ce théâtre, expulsée du Palais-Royal pour faire place à la troupe de Mademoiselle Montansier, est allée périr sur le boulevard Ménilmontant. La liste de ses acteurs n'offre aucun nom qui soit resté, et des vingt-deux pièces représentées en 1791, il n'en est pas une dont le titre puisse être rappelé.

Théâtre de Mademoiselle Montansier. C'est l'origine du théâtre des Variétés, du théâtre de Brunet, Potier, Odry et Vernet · c'est à la *Montansier*, comme on disait alors, qu'a débuté Baptiste cadet, le célèbre comique, oncle de M. Baptiste du théâtre de Bruxelles. Vingt-deux pièces ont été représentées à ce théâtre en 1791. Plusieurs étaient de Fabre-d'Églantine, ce qui ne les a pas empêchées de tomber dans l'oubli.

A propos du théâtre de Mademoiselle Montansier, la Société de gens de lettres, auteur de l'*Almanach*, risque des jugements critiques pleins de naïveté. En voici deux exemples :

« *La Revanche, ou les Deux Frères.* On regrette de voir sans pudeur estropier la langue française dans une pièce de haut comique. En parlant de voiture, *c'est la vôtre qu'ils ont pris*, pour rimer avec *petit gris;* il faut : *qu'ils ont prise*, autrement c'est un solécisme.

» *La Matinée bien employée*, par M. Mittié fils. M. Mittié n'a-t-il employé qu'une matinée à faire sa pièce? Si cela est, n'aurait-il pas pu mieux employer sa matinée? »

Théâtre-Français comique et lyrique. Les auteurs ne recevaient pas de droits, ils vendaient leurs pièces à forfait. C'est à ce théâtre que Juillet, le célèbre acteur de l'Opéra-Comique, a débuté en 1790. Le Théâtre Français comique et lyrique a eu en 1791 un succès étourdissant avec une folie en prose et en trois actes, mêlée de vaudevilles, intitulée . *Nicodème dans la Lune, ou la Révolution pacifique*, par le cousin Jacques.

Théâtre du Palais-Royal, spectacle des Variétés. C'est de ce théâtre que sont sorties deux des plus grandes célébrités de la Comédie-Française : Monvel, le père de mademoiselle Mars, et Michaut. Il a compté aussi au nombre de ses pensionnaires : Fusil, devenu plus tard un fougueux *sans-culotte;* Frogères, le comédien de l'empereur Paul Ier, et mademoiselle Candeille, dont j'ai parlé il n'y a qu'un instant. C'est le premier théâtre qui ait formé un comité d'auteurs pour apprécier les ouvrages. Onze pièces seulement ont été représentées en 1791 sur le théâtre du Palais-Royal, ouvert à la moitié de l'année théâtrale. Une de ces pièces, *les Deux Figaros*, de Martelli, a été transportée au Théâtre-Français. Les auteurs de l'*Almanach* proclament cet ouvrage supérieur au *Barbier de Séville* et au *Mariage de Figaro.*

Ambigu-Comique. Fondé par le sieur Audinot, ancien acteur et auteur de la *Comédie-Italienne.* C'était d'abord un théâtre d'enfants, célèbre par la parfaite exécution de ses pantomimes. Il a eu les débuts de Damas, qui a joué long-temps, et avec un grand succès, les premiers rôles à la Comédie-Française.

Grands Danseurs du roi, théâtre du sieur Nicolet. Je ne vois d'extraordinaire à ce théâtre que l'introduction dans l'orchestre d'un tambour de basque. Son grand succès en 1791 a été une comédie en trois actes, intitulée : *Jean Bête.*

Théâtre des Associés, ou spectacle comique du sieur Salle. Rien de bien remarquable; c'est au théâtre des Associés cependant que Mercier, l'auteur du Tableau de Paris, donnait tous ses drames. C'est, dit la *Société des gens de lettres*, le premier parmi les écrivains distingués qui ait foulé publiquement aux pieds le préjugé misérable qui mesurait le mérite d'un théâtre à la grandeur de la salle.

Théâtre du délassement comique. Dans le personnel des employés de ce théâtre, je trouve un *aboyeur aux portes*, le sieur Lajeunesse. Après avoir nommé tous les artistes de l'orchestre, au nombre de huit, les auteurs de l'Almanach ajoutent : « Il manque encore à cet orchestre trois violons, une basse, une flûte et une contre-basse; sans cette augmentation nécessaire, jamais le chant ne sera bien accompagné; il faudra renoncer aux opéras.

En résumé, cent soixante-seize pièces nouvelles ont été jouées à Paris en 1791, sans compter douze ouvrages entièrement neufs représentés aux Ombres Chinoises et plusieurs drames sur les théâtres des cafés-dramatiques. De ces cent soixantes-seize pièces, cinq à-peu-près sont restées, mais tout n'a pas été perdu, et bien souvent nous applaudissons des comédies et des vaudevilles dont il serait facile de trouver l'idée première dans les anciennes archives du sieur Nicolet ou des entrepreneurs du *Théâtre du délassement comique.* Notre théâtre moderne laissera-t-il plus de souvenirs que le théâtre de 1791? C'est fort douteux. Aussi je crois très utile de continuer la publication de l'Almanach général des théâtres. Encore une fois c'est un livre précieux, c'est l'histoire du théâtre dans toute sa vérité. Repris plusieurs fois, et en dernier lieu par un homme d'esprit, M. Coupart, l'Almanach a été abandonné en 1832. C'est un malheur. Je ne sais comment on parviendra à renouer la chaîne des temps.

M.

THÉATRE ROYAL DE L'OPÉRA-COMIQUE.

LES TREIZE,

OPÉRA EN 3 ACTES.

Paroles de MM. Scribe et Paul Duport, musique de M. Halevy.

(*Première représentation.*)

Cet ouvrage, qui d'abord était en un acte fort long et trop riche d'incidents, a été mis en trois actes par les auteurs, et a pris, grâce à cette nouvelle division, une allure plus franche, une physionomie plus claire, qui lui donnent tout le caractère d'un libretto italien : c'est un véritable *dramma giocoso* comme en composait Da Ponte, et comme, malheureusement, on n'en donne plus en Italie, où l'on nous emprunte un peu trop nos drames féroces pour en faire des opéras sérieux qui sont fort peu récréatifs.

Dans l'opéra des *Treize*, qu'on pourrait peut-être à plus juste titre appeler *le Pari* ou *Assaut de mensonges*, treize Lovelaces napolitains se sont ligués pour troubler le repos des maris et des amants jaloux. Il n'y a rien moins que marquis, comtes et feld-maréchaux dans cette association mutuelle contre la morale, dans laquelle cependant, grâce aux progrès de la civilisation, peuvent être reçus roturiers, manants et vilains pour peu qu'ils soient séducteurs. C'est une organisation régulière de la rouerie-régence, une société en participation comico-fantastique dont l'idée première est dans une nouvelle de M. de Balzac; mais c'est la seule chose que MM. Scribe et Duport aient empruntée au thuriféraire de la femme de trente ans.

Gennaio, dont le père tient une auberge à quelques lieues de Naples sur la grand'route, aime la jeune, jolie et crédule Isella, sensible couturière de la rue de Tolède, à Naples, que son père ne veut pas lui donner pour femme, attendu qu'elle n'est pas assez riche. Pendant qu'en l'absence dudit père le jeune *camerière* raconte à ses amis les méfaits des treize, un des membres de cette association, le marquis de Rosenthal, feld-maréchal autrichien et l'un des treize, arrive dans l'hôtellerie pour y attendre une jeune princesse qui vient épouser S. M le roi des Deux-Siciles. Au lieu de la princesse qui ne paraît pas, survient Isella qui voyage sous un prétexte quelconque, et en réalité pour voir Gennaio qu'elle aime. Elle s'est mise sous la protection d'un faux voiturin qui n'est autre que le comte Hector de Fieramosca, l'un des treize aussi, aspirant comme le marquis de Rosenthal à la possession de la jeune couturière. La lutte de ces deux rivaux, les moyens qu'ils emploient pour se dépister réciproquement, les mensonges bizarres, mirobolants, qu'ils débitent à la naïve couturière pour lui persuader qu'elle est comtesse de Fieramosca, puis marquise de Rosenthal, c'est-à-dire sœur de l'un et femme de l'autre, tout cela forme le nœud de l'intrigue, qui se dénoue en tournant à la confusion des deux mauvais sujets, et pour la plus grande satisfaction des deux amants et de la morale.

Tout cela tient, comme nous l'avons dit plus haut, du *dramma giocoso* italien, de l'embroglio espagnol, de la comédie de fantaisie; c'est comme un caprice shakspéarien. Le public est fort bien entré dans ce comique de convention, de mots, de situation. Nous avons observé un autre genre de comique résultant de l'audition de la musique. Il n'y a rien de moins formé ou de plus interverti en France que l'opinion musicale, par suite de l'entêtement de nos littérateurs à formuler leur jugement en cette matière. C'est chose curieuse que le foyer d'un de nos théâtres lyriques dans les entr'actes de la première représentation d'un opéra. Tel feuilletoniste aborde les quelques hommes compétents qui écrivent sur l'art *ex professo* en disant : Eh bien, que pensez-vous de cela? — On lui répond : Eh!... — Voyant qu'il ne peut controverser en lieux communs, il s'adresse à d'autres qui lui font à peu près la même réponse, et il trouve encore le moyen de se former une opinion de ces deux manières de voir. Un autre vous dira qu'il ne connaît rien en musique, mais qu'il a en lui, et cela au plus haut degré, le sentiment de l'art qui lui fait apprécier tout d'abord ce qui est *joli* : il argue toujours de ce qu'il sent, de ce que lui fait éprouver tel ou tel morceau, comme si les émotions, les sensations de ce monsieur devaient servir de traité d'esthétique générale. Celui-ci vous dira qu'il y a de la pédanterie à dire qu'un morceau est en *fa* mineur ou en *mi* bémol; que cette technologie si simple cependant n'est qu'une affectation de savant en *us;* et si vous vous avisez de citer quelque accord de sixte augmentée, quelque cadence rompue ou plagale, notre homme prendra, comme Pradon, tous ces mots pour termes de chimie Celui-là plus effronté, et ceci n'est point une plaisanterie faite à plaisir, se croira un critique plaisant parce qu'il se sera moqué. à propos d'un morceau de chant, de la toque ou de l'habit du chanteur. Cet autre enfin vous fera, en huit ou dix colonnes dans son feuilleton, tout un cours de littérature dramatique à propos d'un libretto d'opéra-comique; et passant à la musique, il vous dira en quelques lignes que l'auteur de la partition n'a fait qu'ajouter un nouveau fleuron à sa couronne; que ce spirituel compositeur a écrit comme à son ordinaire des chants faciles et gracieux sous lesquels brille une *orchestration* (mot hardi et créé par ces messieurs) riche et savante; — et voilà.

Tout en homologuant cet éloge banal à l'égard du nouvel ouvrage de M. Halevy, nous dirons que bien que la nature de son talent ne le porte pas vers le comique, ainsi que notre mélancolique Méhul, qui cependant nous a fait *l'Irato*, *une Folie* et *le Trésor supposé*, ces ouvrages d'un excellent caractère bouffon, M. Halevy a déjà prouvé par *le Dilettante d'Avignon* et *l'Eclair* que le comique musical ne lui est pas étranger; et c'est par la forme harmonique, comme le grand compositeur que nous venons de citer et dont il a pris des leçons, par un style en quelque sorte syllabique, par une déclamation originale et souvent bien sentie, que M. Halevy obtient ses effets comiques.

L'ouverture, que les premiers violons commencent en jouant *scherzando*, paraît d'abord d'un dessin quelque peu grêle, et plus dans le genre du quatuor que de la symphonie dramatique; il est vrai que les violonistes de l'orchestre qui attaquent ce motif le mesquinisent encore par la manière sautillante dont ils le disent. Cela sent l'archet chipotant de l'école moderne, et ne convient nullement dans une salle de spectacle, où il faut d'abord tirer du son de l'instrument. Les instruments à vent entrent bientôt, et, par un dialogue serré, pittoresque, viennent faire diversion à ce qu'a de trop léger, même pour un opéra bouffon, le thème de l'ouverture. Bientôt aussi interviennent les masses harmoniques, compactes, puissantes, comme sait les disposer l'auteur de *la Juive*, et d'un effet peut-être trop énergique pour un ouvrage d'un caractère aussi léger; mais avec M. Halevy la gaieté elle-même est docte, savante, distinguée, élégante et forte. Dans la seconde partie de l'ouverture, le compositeur a placé trois gammes chromatiques qui ont une marche ascendante descendante, si on peut s'exprimer ainsi, rappelant les trois fameuses gammes du *Moïse* de Rossini, qui, à la première représentation de cet opéra à l'Académie royale de musique, tirent pousser ce cri à un ultrà-dilettante : — Ah! je me précipite dans le parterre (il n'était qu'à la première galerie) s'il en vient une quatrième.

L'introduction est scénique et musicale. Gennaio boit avec ses amis et console l'un d'eux dont l'honneur conjugal

a eu maille à partir avec les treize. Il raconte (Gennaio), au moyen de deux forts jolis couplets en *ut* majeur, les exploits de ces terribles poursuivants d'amour. Ces couplets *Il est dans Naples la jolie*, dont le refrain est :

C'est un des treize :
Tremblez époux !
Soyez jaloux !

sont d'une mélodie originale et accompagnés par un basson obligé qui se marie d'une façon piquante avec la voix.

L'air du colonel Hector de Fieramosca, sous le costume du voiturin Pietro, commence d'une manière toute populaire ; mais l'âme du séducteur napolitain à manières élégantes se trahit bientôt par la mélodie toute empreinte d'amour qui respire en ce vers :

Rose des champs, heureux qui pourra te cueillir!

Ce morceau est varié, plein de contrastes charmants ; c'est un de ces airs comme Chollet en rencontre rarement dans son emploi, qui cependant est fort étendu. Le trio qui suit, et dit par Odoard de Rosenthal, Gennaio et Isella, sert de final au premier acte, et se distingue par sa couleur scénique et son bon style harmonique.

Le second acte, qui n'a que trois morceaux comme le premier, en compte deux surtout à immenses proportions et qui suffiraient à faire la réputation d'un compositeur. Les deux couplets en *sol* majeur à 6/8 qui ouvrent cet acte, et chantés par Isella, *Pauvre couturière*, etc., sont accompagnés de dessins chromatiques dans les instruments à vent d'une rare élégance ; puis vient le grand duo entre Hector et Isella qui renferme toute une action dramatique, la confidence de la fausse fraternité. Malgré la vaste étendue de ce morceau il ne paraît nullement long, car la finesse, la naïveté, l'ironie, la fausse tendresse y sont peintes par le compositeur avec une grâce, une légèreté de touche qui font de cette grande scène lyrique une délicieuse chose. Toute la seconde moitié notamment de ce beau duo, à partir de ces mots d'Hector, *Sur la rive étrangère*, est un modèle de dialogue musical dans lequel l'esprit le dispute à l'art d'écrire pour les voix. Ici, comme dans la plupart des morceaux de l'ouvrage, le comique de la prosodie est en parfaite harmonie avec la situation et les caractères. Mais le morceau capital de la partition de M. Halevy est sans contredit le quatuor qui termine le second acte. Jamais on n'a fait sortir de l'art d'écrire en musique plus d'effets scéniques, jamais on n'a mieux captivé l'auditeur avec des moyens scolastiques. Indépendamment du bon esprit de déclamation qui distingue la facture de ce morceau, il renferme des choses trouvées, jolies, mouvementées avec infiniment d'adresse, d'esprit, de grâce, et on ne peut mieux rehaussées par un canon dramatique à cinq parties qui n'est pas chose facile à faire en musique, car il faut y réunir le calcul harmonique à l'élégance mélodique. Pendant que les quatre voix entrent chacune à leur tour et mathématiquement sur ces paroles :

Voici la nuit,
Partons sans bruit.

la cinquième partie, comme une autre voix figurée par une clarinette obligée, vient se mêler à ce dialogue régulier, et y jette une grâce charmante. Aux intelligences fines et vraiment musicales, aux oreilles exercées nous signalerons sur ces mots : *Comment revoir avant ce soir*, etc., une rentrée curieuse en *si* bémol majeur du ton de *ré* mineur dans lequel on se trouve. Cette modulation, qui ordinairement est toute simple, acquiert ici un intérêt tout nouveau par la manière dont le compositeur l'a traitée. Il semble vouloir un instant passer en *ut* majeur, et par un artifice d'harmonie, par une manœuvre hardie, inattendue, il rentre dans le ton primitif de la façon la plus neuve et la plus piquante. Alors intervient un nouveau trait de clarinette répété par les violons, qui se marie au motif de la plus heureuse manière. Ici l'harmonie devient vive, serrée ; les voix tiennent avec force et pendant plusieurs mesures le *fa* sur lequel les clarinettes dominent toujours de la manière la plus pittoresque. Ce quatuor est le plus délicieux final sans chœurs qui soit au théâtre de l'Opéra-Comique.

L'entr'acte du deuxième au troisième acte est un badinage instrumental sur l'accident de la vie conjugale à propos duquel La Fontaine a écrit un si joli prologue dans son conte de la *Coupe enchantée*. C'est de l'ironie, de l'épigramme en musique. On est poursuivi, comme le gentilhomme campagnard du *Mercure galant*, par ce maudit coucou! coucou ! que les hautbois et les bassons vous font entendre avec obstination ; puis les flûtes, puis les clarinettes, puis les quatre cors qui viennent dialoguer et s'unir à ce coucou ! coucou! toujours représenté par le *fa*, *ré* des hautbois et des bassons : tout cela forme un intermède fort comique pour les uns et fort inquiétant pour les autres.

Le duo du troisième acte entre le marquis de Rosenthal et Gennaio est d'une coupe originale et comme un souvenir d'un sujet de fugue. La prosodie en est précipitée et difficile pour l'exécution. La flûte et les clarinettes attaquent la ritournelle de ce morceau dans les sons graves ; puis le chant syllabique et pressé se détache sur un accompagnement de deux clarinettes et de deux bassons dans les tons bas, ce qui donne à ce morceau un caractère mystérieux et dramatique qui convient on ne peut mieux à la situation dans laquelle se trouvent les deux personnages. Vient ensuite l'air d'Isella, air tout plein de gracieuses mélodies qui ne fera pas moins de plaisir chanté dans les salons que sur la scène. Son cadre est à peu près celui de Kesie dans le *Calif de Bagdad*, mais avec l'actualité de nos mœurs et de nos habitudes sociales. L'air d'Hector qui vient ensuite et dans lequel est intercalé le vieux pont-neuf : *Au clair de la lune*, que Boïeldieu a si heureusement placé dans *les Voitures versées*, est arrangé avec autant d'esprit par l'auteur des *Treize* que par celui de *la Dame blanche* ; et ce n'est pas lui adresser un mince éloge.

L'ouvrage a obtenu un succès brillant qu'aucune marque de désapprobation n'est venu troubler. Le poëme et la musique ont constamment amusé le public ; et cette nouvelle partition de M. Halevy est digne de celle de *l'Eclair*, si même elle ne lui est supérieure par l'entrain, la vivacité, la richesse de l'instrumentation et la manière plus franchement mélodique dont les voix sont écrites.

Les acteurs ont fort bien joué et convenablement chanté cette musique aussi spirituelle que jolie. Chollet, chargé de représenter le colonel Hector de Fieramosca, l'a fait avec une rouerie de bon ton comique et l'a chanté avec sa méthode de bon musicien qui le rend propre à cette musique serrée et forte de choses. Madame Jenny Leplus a été dans le rôle d'Isella ce qu'elle est toujours, comédienne charmante et chanteuse on ne peut plus agréable. On conçoit parfaitement en la voyant et en l'écoutant que plusieurs adorateurs, comte, feld-maréchal et même l'aubergiste Gennaio, se disputent le bonheur de lui plaire et de la posséder.

L'orchestre, fort bien dirigé par M. Girard, s'est distingué dans l'exécution de l'ouvrage de M. Halevy.

Henri BLANCHARD.

CHRONIQUE DRAMATIQUE.

Théâtre de la Renaissance. — *L'Alchimiste*, drame en cinq actes et en vers, par M. Alexandre Dumas. — M. A. Dumas, après le grand succès de *Mademoiselle de Belle-Isle*, ne pouvait véritablement pas espérer que du jour au lendemain il rencontrerait la même faveur : la faveur populaire est de sa nature capricieuse et incertaine; elle est pleine d'exigences et de contradictions. Ce drame de *l'Alchimiste* contre lequel on a tant crié, s'il fût arrivé avant la comédie du Théâtre-Français, pourrait exciter sans nul doute le plus vif intérêt. L'action est même entraînante, hardie; le héros est entouré de mystère; il s'occupe ardemment de la pierre philosophale, et, par un concours de merveilleuses circonstances, s'il ne découvre pas l'art de faire de l'or, en revanche il découvre un trésor immense dans la cave d'un certain comte-marquis de Grimaldi, assassiné par son neveu, le comte Lelio. Cette création du jeune Lelio est des plus poétiques; il est plein d'insouciance et de gaîté malgré son crime. Cet assassinat, exécuté dans un horrible moment de démence, n'est pourtant pas sans excuse. La liaison de Lelio et de Fario l'alchimiste en présence du cadavre et du trésor, est des plus dramatiques; aussi faut-il voir comment ces deux hommes mènent grand train cette fortune improvisée. Pour eux pendant huit jours la vie est une fête éternelle; le bal, la danse, les chansons joyeuses, les repas sans fin, tel est l'oubli, chamarrés d'or et de soie, dans lequel ils se plongent; mais bientôt arrive le jour de la justice et de la vengeance. Pendant que Fario s'abandonne sans remords à l'enivrement du plaisir, à l'amour des courtisanes, sa femme Francesca est derrière lui; poussée par la jalousie la plus horrible, elle dénonce son mari au podesta. Fario est arrêté sous l'accusation de vol et de meurtre; il est condamné à mort. A la porte de sa prison, la femme éplorée verse en vain toutes les larmes de son cœur; il faut mourir. Fario marche à la mort sans dénoncer Lelio son complice. Déjà le bourreau se met en marche, déjà la procession funèbre entraîne le condamné à l'échafaud, quand tout-à-coup Lelio, qui sort d'une maison voisine de jeu, apprenant le sort et le dévouement de son ami, se dénonce lui-même comme l'assassin du comte Grimaldi, et marche lui-même à l'échafaud à sa place. Certes il me semble que voilà une action qui réunit au plus haut degré toutes les conditions d'un drame plein d'intérêt. Le héros est touchant et dévoué; le coupable rachète ses crimes à force d'insouciance et de bonne humeur; la courtisane est belle, est jeune; la femme mariée est forte et courageuse à la fois; la péripétie est terrible, inattendue. Le deuxième acte est une des choses les plus dramatiques qui soient sorties du cerveau de M. Alexandre Dumas. La plus magnifique mise en scène, les plus beaux costumes, les décorations les plus riches ont été appelés en aide à ce drame; il fera verser bien des pleurs. Encore une fois, la seule faute de l'auteur en tout ceci, c'est d'avoir fait passer dans la même semaine une comédie excellente; c'est bien le cas de dire une heureuse faute.

Rien de plus nouveau que les décorations du *Sylphe d'or*, qui rappellent, mais d'un peu loin, la verve ingénieuse des *Pilules du Diable* au Cirque-Olympique. On a bien joué aussi au Palais-Royal un petit vaudeville intitulé *l'Emplette*; mais comme c'était un dimanche, nous nous sommes parfaitement abstenu.

Nouvelles.

*** Le théâtre de la Bourse s'occupe avec activité de réorganiser sa troupe; nous entendrons incessamment un nouvel ouvrage dans lequel débuteront M. Marié, le ténor, et madame Garcia, célèbre cantatrice que nous enlevons à l'Italie. On parle aussi d'une bonne basse, mais on ne connaît point encore son nom.

*** La seconde représentation des *Treize* a eu lieu hier, et le succès de ce charmant ouvrage a été confirmé par d'unanimes applaudissements.

*** On a mis hier en répétition à l'Opéra-Comique le *Sherif*, opéra en trois actes attribué à MM. Scribe et F. Halevy. Le principal rôle est écrit pour madame Damoreau.

*** Mademoiselle Clara Wiek a obtenu hier le succès le plus franc et le plus loyal au concert qu'elle a donné chez M. Erard. Nous rendrons compte de cette intéressante soirée.

*** L'exposition qui va avoir lieu dans quelques jours doit présenter beaucoup d'intérêt pour l'industrie musicale en particulier. Plusieurs orgues considérables et une innombrable quantité de pianos doivent surtout attirer l'attention. M. John Abbey doit exposer un orgue destiné à la cathédrale de Tulle, et MM. Callinet et Daublaine un orgue de grande dimension, dans lequel ces habiles facteurs ont cherché à rassembler tous les perfectionnements imaginables et qui contiendra plusieurs jeux nouveaux d'un effet extraordinaire. Il est aussi probable qu'on entendra le nouvel instrument inventé par M. Isouard et dont on dit des merveilles.

*** M. Rosenhain, compositeur d'un talent éminent et pianiste de la grande et belle école des Hummel et des Moschelès, ne donnera pas le concert qu'il avait annoncé pour aujourd'hui. Ayant eu le malheur de perdre un membre de sa famille, il éprouve un chagrin trop vif pour se livrer à la musique. Le public approuvera cette conduite qui honore à la fois l'homme et l'artiste.

*** On mettra en vente, lundi prochain, la *quatrième livraison* des Chants sacrés de l'office divin, par l'organiste de Saint-Eustache. Cette collection, qui embrassera l'office complet en *plain-chant* arrangé à quatre parties, sera terminée dans quelques mois. Nous avons déjà appelé l'attention sur cet ouvrage important qui nous paraît destiné à opérer d'utiles améliorations dans l'exécution du chant d'église en province.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Montpellier.* — On lit dans le *Courrier du Midi* : Evidemment un bon génie veille depuis quelque temps sur la marche de l'art musical parmi nous. Si ce progrès continue, il n'y aura plus de relâche pour le feuilleton, parce que le feuilleton ne laissera jamais échapper l'occasion d'encourager les bonnes doctrines et d'applaudir aux efforts tentés pour donner de la dignité à l'art.

Jusqu'à ces derniers temps, nous ne parcourions jamais un programme de concert sans en éprouver de la mauvaise humeur, sans murmurer le fameux *quousque tandem abutere* de Ciceron. Oui, jusqu'à quand, disions-nous, nous donnera-t-on de telles platitudes sous le titre de Grand concert? Jusqu'à quand nous faudra-t-il subir la grande ariette italienne à roulades, le galimatias des grands airs variés, ou la romance nouvelle? Eh bien! d'après tout ce que l'on peut avoir déjà lu dans nos feuilletons, des coups terribles ont été portés au mauvais goût. Dieu veuille qu'il soit bien mort et que nous n'ayons plus à nous en plaindre.

Mercredi dernier, un combat lui était encore livré. On représentait l'opéra de *Joseph*, et, sous le titre modeste d'intermède musical, on nous donnait l'ouverture d'Oberon, deux solos charmants et le chœur d'Euryanthe. De façon qu'on a pu goûter pendant trois heures, le plaisir sans mélange d'entendre la plus excellente musique qui soit au monde. Durant tout ce temps, l'oreille la plus susceptible n'a pas rencontré trace de ces lieux communs, tombés dans le domaine public, et dont l'incessante reproduction cause le tourment de beaucoup d'amateurs. Aussi les artistes du théâtre, chanteurs et instrumentistes, semblaient-ils animés d'un enthousiasme indicible en exécutant leur partie. L'ouverture d'Oberon a été exécutée avec un ensemble et un entraînement qu'on ne pouvait trouver que chez des artistes passionnés pour cette œuvre. Il est fâcheux que des souvenirs très récents d'un orchestre formidable aient porté quelque tort à l'effet de la fantastique ouverture de Weber.

M. Désiré a exécuté son solo de violon avec ce moelleux et cette aisance qui sont le cachet de son talent. Il est impossible de jouer

du violoncelle d'une manière plus aimable que ne l'a fait M. Guérin. Ces deux solos, accompagnés à plusieurs reprises de vifs applaudissements, ont fait une diversion charmante aux autres morceaux sérieux de la soirée.

Remercions surtout MM. les choristes d'avoir choisi pour cette représentation qui était à leur bénéfice, le chef-d'œuvre de Mehul et de l'école française. Ces messieurs, ainsi que les artistes de l'orchestre, sont vraiment tombés amoureux de cette musique lors des répétitions. Aussi l'auditoire a-t-il été tenu pendant deux heures sous la puissance magique de cette musique d'inspiration qui était dignement interprétée. Au son de ces accords, des larmes ont souvent coulé, ce qui n'était pas arrivé il y a fort long-temps, sous l'impression des chefs-d'œuvre à la mode.

*** *Marseille*, 2 *avril*. — Grand-Théâtre. — Depuis long-temps on attendait avec la plus vive impatience la reprise de *la Juive*, par Damoreau. Dès l'ouverture de la salle les loges et les galeries étaient combles; cependant les trois premiers actes se sont passés assez froidement; mais au grand air du quatrième: *Rachel*, *quand du Seigneur...* il est impossible de décrire l'effet qu'il y a produit. L'orchestre et le public, à la fois électrisés, ont redemandé à grands cris Eléazar, qui deux fois est venu recevoir les bravos de la foule. Cette semaine nous verrons notre ténor dans *les Huguenots*, ainsi que madame Prevot-Colon qui semble acquérir de nouveaux talents depuis qu'elle doit nous quitter. Joseph, ex-artiste du Gymnase, a joué *Rossig nol*, qu'il a créé à Paris, de la manière la plus joviale.

*** La dépouille mortelle de Nourrit sera incessamment rapportée en France. Les journaux ont annoncé qu'une représentation extraordinaire aurait lieu à l'Académie royale pour couvrir les frais énormes que nécessiteront et la translation du corps et l'érection d'un monument à la mémoire de l'illustre artiste. Marseille ne restera pas en arrière d'un pareil élan; elle aussi voudra payer aux restes de Nourrit son tribut d'admiration et de regrets. Nous apprenons qu'un comité s'organise pour rendre au corps du célèbre chanteur un hommage digne de lui.

Le programme de cette cérémonie funèbre n'est point encore fixé; nous savons seulement qu'on parle d'une messe de *Requiem* qui serait exécutée par tout ce que Marseille compte de musiciens et d'amateurs, et d'une représentation solennelle qui sera donnée au Grand-Théâtre par la troupe italienne.

La veuve et les enfants de l'infortuné Nourrit seront rendus à Marseille le 20 courant. L'exhumation nécessitant diverses formalités, le cercueil n'arrivera pas avant le commencement de mai. Un ami de la famille, compatriote de Nourrit, M. Boisselot, est chargé des tristes détails de la réception du corps.

*** Mademoiselle Mazel a donné un concert dans les salons de M. Mugnier. Son double talent de pianiste et de cantatrice a été bien apprécié et applaudi avec enthousiasme.

*** *Bordeaux*. — L'événement musical de la semaine, c'est le concert de madame Ducrest et de M. Rhein. Ces deux artistes, qui professent dans notre ville, jouissent de l'estime générale qu'ils entretiennent en faisant chaque année apprécier leur talent par un public choisi et distingué. Madame Ducrest chante avec beaucoup de goût et d'intelligence, et M. Rhein est un très habile pianiste. Il a eu cependant le tort de choisir pour se faire entendre un morceau de Thalberg, et le souvenir assez récent de ce dernier a détruit à l'effet que M. Rhein aurait pu produire. On a aussi applaudi quelques ouvertures fort bien exécutées par l'orchestre que dirige M. Colin. Mademoiselle d'Hennin vient d'arriver dans notre ville chargée de couronnes que lui ont offert les Marseillais. Nous espérons entendre prochainement cette jeune et habile cantatrice.

*** *Beauvais*. — Le dernier concert de la Société philharmonique avait attiré comme toujours une affluence considérable. Cet empressement ne prouve pas cependant le goût du public pour la bonne musique, car une fois dans la salle, il applaudit avec enthousiasme un air varié pour cornet à pistons, et il reste insensible devant les beautés d'une symphonie de Beethoven. Aussi le chef d'orchestre, plein d'égard pour les auditeurs, a-t-il eu soin de couper en deux parties la symphonie en *ut* mineur et d'en supprimer le *scherzo* qui précède l'allegro en *ut* majeur. Nous serions disposé à croire qu'il y a eu quelque malice dans le choix de ce morceau. Comme il est assez fréquemment coupé par des silences inattendus qui viennent après un *crescendo*, les conversations particulières qui allaient aussi crescendo avec l'orchestre se trouvaient tout-à-fait à découvert au moment où l'on s'y attendait le moins.

Après l'allegro et l'andante venaient un air varié de M. Magnien, exécuté par un de ses élèves; puis la cavatine du *Barbier de Séville* très bien chantée par M. Géraldy. Après cela l'air varié pour le cornet à pistons, exécuté par un amateur; enfin la première partie s'est terminée par le final de la symphonie assez mal exécuté. La deuxième partie se composait de l'ouverture de *Fra-Diavolo*, qui a fait un sensible plaisir à la garde nationale et autres amateurs de tambours; l'*Orage à la Grande-Chartreuse*, chanté parfaitement par M. Géraldy; un air varié de Reissiger pour violoncelle et piano; un fragment de *Guillaume Tell*, et la romance *la Pauvre Fille*, chantés par M. Géraldy; et enfin un quadrille, pour plaire aux dames.

*** *Orléans*. — Mademoiselle Loïsa Puget a donné un concert dans lequel elle a recueilli de nombreux et légitimes applaudissements. On a entendu dans la même séance M. Bernard, violoniste d'un talent secondaire, et un assez bon trio bien exécuté par MM. Pollet, Bernard et Marius Gueit.

Le Directeur, MAURICE SCHLESINGER.

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

6e Année. — 1839. **REVUE** N° 17.

ET

GAZETTE MUSICALE
DE PARIS,

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, DE BALZAC, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, CASTIL-BLAZE, PHILARÈTE CHASLES, F. DANJOU, EDME SAINT-HUGUE, ALEX. DUMAS, ELWART, FETIS père (maître de chapelle du roi des Belges), AD. GUÉROULT, F. HALÉVY (de l'Institut), JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, G. LEPIC, LISTZ, MARX, EDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, AD. PONTECOULANT, RICHARD, L. RELLSTAB (rédacteur de la GAZETTE DE BERLIN), GEORGES SAND, J.-G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT A LA REVUE et à la GAZETTE MUSICALE.

Paris.	Départ.	Étrang.
3 m. 8	9 »	10 »
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	34 »	38 »

La Gazette Musicale paraît le dimanche, et la Revue Musicale le jeudi de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la *Revue et Gazette Musicale de Paris*, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; et chez tous les marchands de musique de France.

Prix d'abonnement à la *Revue et Gazette Musicale*, 3o fr. par année.

PARIS, DIMANCHE 28 AVRIL 1839.

IL SERA DONNÉ A LA FIN DE CHAQUE MOIS UNE LIVRAISON des *ARCHIVES CURIEUSES DE LA MUSIQUE.*

ANNONCES : 1 f. la grande lig. de 55 lettres

SOMMAIRE. Des Tendances de l'art musical à l'époque actuelle et de l'avenir, par Fétis. — Statistique musicale de Bordeaux. — Souscription pour le monument de Beethoven. — Nouvelles. — Annonces.

DES TENDANCES DE L'ART MUSICAL
A L'ÉPOQUE ACTUELLE, ET DE L'AVENIR.

Je vais toucher à de graves questions. Pour rendre ma pensée avec toute la clarté nécessaire, je serai obligé d'aborder des sujets qui pourront sembler absolument étrangers à celui que je veux traiter. Je prie le lecteur de ne point se hâter de prononcer à cet égard contre la forme que j'ai cru devoir adopter, et de lire jusqu'au bout avant de juger.

Cinquante ans d'agitations politiques viennent de s'écouler, et ne sont peut-être que le prélude d'agitations plus vives. Des crimes inouïs et des actes de vertu sublime; des trônes brisés, remplacés par d'autres trônes; des guerres d'extermination, suivies d'alliances et de sympathies auparavant inconnues entre les peuples; des gloires colossales et des revers sans exemple; la consécration de droits longtemps déniés aux peuples; la création de forces artificielles presque fabuleuses centuplant les forces de l'humanité tout entière, et multipliant à l'infini sa richesse, ses besoins et ses jouissances; voilà ce qui a rempli cette période immense de l'histoire, depuis 1789 jusqu'en 1839!

Dans cet espace de cinquante ans, le monde a plus vieilli que pendant des milliers d'années des temps anciens.

Cependant, après tant d'efforts et d'agitations, chacun aujourd'hui compte avec soi-même, et peut apprécier avec précision en quoi s'est augmentée la somme des éléments de son bonheur. N'en doutez point : cet examen tacite chacun le fait à l'heure qu'il est. Quel en est le résultat? il faut bien le dire : le découragement, à l'aspect d'une multitude d'illusions détruites, qui ne sont point remplacées par une base certaine.

L'œuvre de régénération qu'on a voulu faire a usé le principe qui, seul, pouvait lui donner de la consistance [illegible] de la réalité. Ce principe, c'est la foi : il n'existe plus. Ébranlée par d'audacieuses attaques, la croyance religieuse avait fait place à des croyances qui paraissaient plus propres à réaliser le bonheur immédiat de la société. Ainsi l'on eut de la foi dans les droits de l'homme. En vertu de cette foi, on eut l'amour de la liberté, de l'égalité. Ce fut cette même foi qui fit les grandes et sublimes choses de la révolution française : son fanatisme en fit les crimes.

Les crimes du fanatisme politique portèrent atteinte à la foi qui en était l'origine, comme les crimes du fanatisme religieux avaient fourni des armes contre la foi de l'Évangile. Il y eut réaction. Alors on examina le principe de la liberté, au lieu d'y croire; et comme l'expérience avait démontré les inconvénients attachés au despotisme d'un seul et à la puissance démocratique, on imagina de remplacer l'amour de la liberté et la conscience des droits par le mécanisme du gouvernement représentatif. On admit que le mensonger principe de ce gouvernement pourrait tenir lieu de la vérité, et personne n'étant dupe de la fiction qui substitue l'apparence de la liberté à la liberté même, tout le monde feignit à cet égard une illusion qui n'existait pas.

Dès lors il n'y eut plus de foi possible en quoi que ce fût; car on ne s'arrête jamais à une seule application d'un principe fondamental. Par exemple, en supposant que la volonté générale est exprimée par une certaine catégorie d'hommes dans les collèges électoraux, on pose une fiction trop grossière pour qu'il soit possible de lui donner l'apparence de la vérité : cependant chacun feint d'en être la dupe. C'est la majorité d'un petit nombre qui fait les élus, et cette majorité passe pour être tout le monde. C'est, dit-on, l'intérêt

de conservation, c'est-à-dire l'intérêt de ceux qui possèdent, qui veut que l'état social soit ainsi fait.

Voilà donc la doctrine de l'intérêt qui se combine avec l'apparence substituée à la réalité pour constituer tout le mécanisme social. Avec cela, on va loin.

Les opinions, ou, ce qui est la même chose quand il n'y a plus de foi politique, les intérêts d'un certain nombre d'électeurs, les portera à choisir tel ou tel député; d'autres intérêts lui opposeront un autre candidat. Si ces intérêts ne sont point assez actifs, on les stimulera par la séduction ou par la crainte. En dépit du parti vaincu et de l'immensité des indifférents, il sera convenu que l'élu, *à tout prix*, est le représentant de la volonté générale.

La fiction ayant réuni un certain nombre de ces élus, comme représentants de toute une nation, il se formera aussi parmi eux des intérêts divers, représentés par un nombre d'hommes beaucoup plus petit. Ceux ci auront aussi besoin d'une majorité, que le mensonge présentera toujours comme l'expression du vœu de la nation. Si cette majorité est flottante, il faudra la renforcer de quelques votes arrachés à des intérêts transfuges; alors viendra la corruption, qui couronnera l'œuvre de la fiction. Deux ou trois voix achetées seront le dernier terme du mensonge qui suppose le vouloir de tous.

Quelle autorité aura la loi faite par ce mécanisme? Celle de la force qui l'imposera, non celle de la conscience du juste.

Que restera-t-il alors au fond des cœurs, si ce n'est la conviction du néant de la vérité et l'anéantissement de toute croyance, de toute pudeur morale? D'éloquens orateurs se sont élevés de nos jours contre cette absence de foi, qui est la maladie mortelle de la société moderne, l'attribuant au développement progressif de mauvaises passions. Quel que soit le talent de ceux qui ont prononcé ces paroles, je n'hésite point à les déclarer vides de sens. Ce manque de croyances de toute nature est, comme on vient de le voir, le résultat nécessaire, inévitable, de la constitution mensongère du mécanisme social.

Et ne croyez pas que je vienne proposer de renoncer à cette constitution pour lui en substituer une autre! Le mal étant fait par elle, la foi ne saurait renaître par un changement instantané de quelque nature qu'il soit. Je crois pourtant à sa résurrection; mais je ne la crois possible qu'à la suite de malheurs affreux qui décimeront les nations, ou d'une lente réforme religieuse et philosophique qui sera l'ouvrage des siècles.

En attendant, la fiction et la doctrine des intérêts continueront de gouverner le monde. Ces intérêts étant tout matériels, les jouissances de la conscience n'existeront plus, et il n'y en aura point d'autres que celles qu'on se procure avec de l'argent. L'*industrie* sera le nom honnête par lequel on désignera des actes qui ne le sont pas. Et l'art! que sera l'art?

Voyons d'abord ce que peut être l'artiste dans un tel état de choses, et ce que devient sa foi dans ses propres œuvres.

La nature donne ou refuse le génie, qui n'est, comme chacun sait, que la faculté d'inventer et d'étendre le domaine de l'art. Cette faculté ne s'acquiert point: elle ne se perd pas davantage; seulement elle est renfermée dans de certaines limites plus ou moins resserrées, plus ou moins étendues, en raison de la puissance plus ou moins grande du génie. Quand celui-ci est arrivé aux dernières limites de ses facultés, il n'invente plus, il se répète.

Le génie ne compose pas tout l'artiste, il lui faut aussi le savoir et la conscience.

Le savoir, par sa nature même, est une acquisition de l'artiste; cette acquisition ne se perd jamais, si ce n'est dans l'aliénation des facultés.

La conscience, qui ne s'acquiert point, mais qui peut se perdre, est une foi sincère dans l'art, dans ses droits, dans sa puissance, et par suite de respect de sa dignité.

L'artiste complet, celui dont les œuvres traversent les siècles et vivent en dépit des modifications de la forme, cet artiste, dis-je, est celui qui réunit le génie, le savoir et la foi. Vienne à manquer une de ces conditions, le produit de l'art sera vulnérable par quelque endroit; dès lors il n'aura plus les garanties de la durée.

Il n'y a point de temps, point de constitution sociale plus favorables que d'autres à la manifestation du génie. Celui-ci renverse toujours les obstacles, et parvient à se produire dans son indépendance originale, quels que soient le climat, la croyance religieuse et la forme du gouvernement.

A l'égard du savoir, les circonstances pour l'acquérir ne sont pas toujours également favorables; d'ailleurs on ne lui accorde pas la même estime dans tous les temps. On peut néanmoins le considérer comme une dépendance de la conscience, car les efforts que fait l'artiste pour le posséder sont en raison de sa foi dans l'art, comme un tout parfait et complet.

Malheureusement cette foi vive et sincère dans l'art et dans la valeur esthétique et absolue de ses produits, est une des qualités les plus rares dans certaines conformations de l'ordre social; elle y serait en quelque sorte une anomalie. C'est ici que j'en voulais venir dans tout ce qui précède; je vais essayer de démontrer que l'absence de cette foi est la cause principale de l'éphémère existence des œuvres d'un grand nombre d'artistes.

Dans une monarchie tempérée par des institutions aristocratiques, l'artiste doué des plus grandes qualités du talent, ne peut espérer d'existence que par son art. Si beaux que soient ses ouvrages, si brillants que soient ses succès, rien de tout cela ne peut lui donner les droits de la naissance. Il y a, il y aura toujours au-dessus de lui dans l'ordre social une caste qui représentera en quelque sorte tout l'état, qui ne l'estimera que pour ce qu'il vaudra comme artiste, et qui le repousserait s'il essayait d'ajouter aux jouissances personnelles qu'il trouve dans son art, les avantages du luxe qui semble devoir être le privilége de cette caste. L'art sera donc tout pour lui; et sa foi sera sincère en cette seule réalité de son existence. C'est dans des circonstances semblables que se sont formées en Allemagne les renommées si solides de Bach, de Haydn, de Mozart, de Beethoven.

Que si la foi de l'artiste parvient jusqu'au degré le plus élevé du dévouement et de l'enthousiasme, alors ce ne seront plus même des distinctions qu'il recherchera dans ses travaux, mais des jouissances pures et dégagées de toute considération sociale. Je viens de citer le nom de Bach: ce grand homme m'offre un exemple bien frappant de cette activité chaleureuse d'un âme d'artiste qui ne cherche qu'en elle-même le principe de son bonheur, sans rien attendre du monde extérieur. Vivant presque toujours isolé dans de petites villes, et dans les fonctions modestes d'organiste ou de maitre d'école, l'art n'exista pour lui qu'en lui-même; n'ayant point d'auditoire, point d'appétit de fortune, il ne travailla que pour se plaire, et la récompense de ce qu'il fit pour l'art ne se trouva que dans l'art. Son âme ardente et son vaste cerveau purent concevoir à loisir d'immenses combinaisons dominées par de grandes pensées, sans s'inquiéter de l'effet qu'il produirait, ou de l'opinion d'une assemblée. Rien de ce qu'il faisait n'était destiné à voir le jour, du moins l'artiste le croyait; chaque création de son génie allait prendre place dans une armoire dès qu'elle était achevée; une création nouvelle lui succédait. Point d'entraves donc, point de considérations de succès, point de formules; de là ces hardiesses inouïes et ces sublimes in-

ventions qui débordent dans *la passion*, dans la messe en *si* mineur, dans les psaumes, et dans plus de cent cantates ornées de formes toujours variées et d'instrumentations toujours originales. De là, dis-je, ces trésors d'imaginations qui n'ont été tirés de l'oubli que plus d'un demi-siècle après la mort de leur auteur, et qui porteront son nom jusqu'aux temps les plus reculés.

Dans un état démocratique, la foi de l'artiste est aussi une conséquence nécessaire de la constitution sociale. Les distinctions de castes n'y existant pas, et le luxe y étant antipathique, la valeur personnelle y est tout. C'est pour de nobles accents, qui ne peuvent partir que d'un cœur pénétré, que l'état peut demander quelquefois au musicien des produits de son génie; dans les plaisirs mêmes il y a je ne sais quelle sincérité de conscience qui repousserait ce qui ne serait pas le fruit d'une conviction absolue. Tous les sentiments se portent vers l'enthousiasme, et l'enthousiasme donne incessamment une nouvelle activité au talent. Les beaux temps de la Grèce nous offrent des exemples frappants de cette action réciproque des produits d'un art consciencieux sur des populations libres et de l'admiration de celles-ci sur cet art, l'exaltation qui fit les prodiges de dévouement à la cause de la liberté sous le régime républicain de la France donna aussi aux œuvres de Méhul et de Cherubini le grand et vigoureux caractère qui les distinguent.

Ne prenons point ici le change. Lorsque je parle de la foi de l'artiste, de sa conscience dans ses travaux; lorsque j'affirme que ces qualités sont les seules qui puissent donner une existence durable à ses œuvres, ce n'est point à dire que la conscience dispense du génie ou qu'elle en puisse tenir lieu: je l'ai déjà dit, rien de vraiment beau ne saurait être créé si l'invention, le savoir et la conscience ne se réunissent dans la composition. Ce que j'affirme c'est que le savoir et le génie même ne produiront jamais rien de durable si la conviction de la réalité de ce qu'il fait n'est au fond de l'âme de l'artiste et si des considérations d'effet et de goût passager lui font sacrifier cette conviction au vain désir du succès du moment. Il n'y a que les accents vrais qui trouvent le chemin des cœurs, et ces accents ne se puisent que dans une conviction profonde.

Examinons maintenant ce que peut être l'artiste placé dans cette organisation sociale qu'on désigne communément sous le nom de régime constitutionnel. Dans l'analyse que j'ai faite précédemment de ce régime, je crois avoir démontré qu'on y a substitué l'incrédulité à la foi, l'apparence à la réalité, et qu'en développant jusqu'à ses dernières limites le principe de l'intérêt, c'est-à-dire de l'égoïsme, on en a fait le mobile de tout le mécanisme de la société. Dans un tel état de choses, être riche et puissant, exercer par ses amis, sa position ou sa parole une influence qui vaille la peine qu'on la négocie et qu'on l'achète, tel sera le but de tout le monde, parce que le bien-être et la considération seront à ce prix. L'artiste comprendra dès lors que l'art ne doit plus être le but mais le moyen; car au sein de toutes ces apparences mensongères qui auront pris la place de la vérité, l'art ne saurait conserver de réalité. Ce ne sera plus qu'un délassement à la fatigue des spéculations et des intrigues. Il sera nécessaire qu'il se façonne aussi à des allures de convention, qu'il se borne à caresser des sens blasés, et qu'il se formule sur la mode. Avant tout il lui faudra des succès, car les succès donnent la richesse, la richesse donne le crédit, et celui-ci mène au pouvoir. Un artiste qui ne voudrait être que cela serait si peu de chose! Dans le régime constitutionnel, s'il veut qu'on le considère, il doit avoir des rubans, des titres, une maison, des chevaux; il faut qu'il soit académicien, électeur, député même, et peut-être ministre.

Mais quand l'esprit est préoccupé de tant de choses, il lui est bien difficile d'accorder encore beaucoup de temps à l'art; et pourtant il faut multiplier ses productions, et surtout il en faut tirer beaucoup d'argent pour réaliser tous les avantages dont je viens de parler. N'y aurait-il donc pas de certains procédés, des formules toutes faites qui pussent remplacer ce travail de conscience qu'exige l'art pris au sérieux? Eh! sans doute, des formules et des moyens d'effet matériels rempliront les intervalles où le génie sera muet, et souvent dissimuleront son impuissance. Ce seront des formes mélodiques, des successions d'harmonie, des rhythmes, des combinaisons de voix ou d'instruments, des modulations, des retours symétriques d'idées que l'instinct aura d'abord découverts, dont on aura remarqué l'effet, et qu'on reproduira ensuite jusqu'à ce qu'on aperçoive la fatigue et l'ennui du public causé par le trop fréquent emploi des mêmes choses. Alors il faudra bien chercher en soi ou dans les œuvres d'autrui le type de nouveaux effets qui seront exploités de la même manière. Dans cette mécanique de fabrication de musique, il ne faudra, pour réussir, que jeter de temps en temps quelque phrase piquante, quelque motif plus ou moins heureux qui réveilleront l'attention; le reste sera l'affaire de l'industrie, et c'est ainsi que seront enfantées ces *nouveautés* destinées à vivre quelques mois et à tomber ensuite dans un profond oubli.

Et ne croyez pas que j'exagère: les auteurs mêmes de tant de compositions de peu de valeur ne les estiment pas plus que moi. Ils savent les procédés dont ils se sont servis pour les écrire, et connaissant leur siècle, ils n'ont pas cru qu'ils dussent faire plus de frais: eux-mêmes ne croient point à la durée de leur œuvre. C'est là précisément ce que j'appelle l'anéantissement de la foi de l'artiste. Encore s'il n'y avait que les organisations faibles, que le mérite médiocre qui fussent atteints de ce mal incurable! Mais les plus beaux talents, les plus heureuses facultés naturelles ne font point d'efforts pour s'y soustraire. *Rien ne dure aujourd'hui*, se dit-on, *à quoi bon tant de soins? Il ne faut que savoir profiter du moment, tirer le meilleur parti de la vogue, et puis faire place à d'autres.* C'est un sauve qui peut. Vous comprenez ce qu'on peut attendre de consciences si corrompues! Vous comprenez que la minime valeur qu'elles accordent à l'art ne mérite pas le dévouement d'une existence tout entière. Vous comprenez enfin que l'artiste doit rechercher d'autres jouissances, qu'il faut un autre but à sa vie, et que sa destination primitive a changé.

Or, en dehors de cette première destination, il ne peut y avoir pour l'artiste de réel que l'égoïsme du bien-être et le confortable de la civilisation. Nous voici donc encore dans cette doctrine de l'intérêt, la seule qui soit admise dès que toute autre vérité disparait. Elle conduit inévitablement au besoin du luxe et des jouissances matérielles où s'étreignent toutes les autres. Ces jouissances, pour les avoir, il faut de l'argent; pour gagner de l'argent l'artiste doit plaire à ceux qui en ont et qui le prodiguent pour leurs plaisirs; pour plaire, il faut moins consulter ses penchants que ceux d'autrui; en d'autres termes, il faut renoncer à son individualité, à ses inspirations, pour se formuler sur de certains modèles qui jouissent de la vogue; enfin, il faut faire dégénérer l'art en industrie. Point de milieu: ou la lenteur des succès du génie qui s'impose par son inébranlable conscience, ou les faciles triomphes d'un talent complaisant. Être dominateur dans l'avenir ou dominé maintenant; imposer son goût au public ou subir le sien; voilà le choix qui se présente aux hommes d'art. Ce choix, le jeune artiste le fait sans hésiter à son début, parce que sa foi n'a point encore reçu d'atteinte et qu'il ne songe qu'à l'avenir; mais les séductions du présent ne tardent pas à l'environner, et bien rarement son énergie est suffisante pour en triompher.

Il est passé pour ne plus revenir en France le temps où

l'insouciance et la misère des artistes étaient devenues proverbiales; il n'y a plus de musiciens dans l'antichambre, de peintres au cabaret, ni de poëtes au grenier. Ce sont maintenant des hommes rangés qui ont une situation confortable, une maison, des gens, des chevaux, qui donnent à dîner, qui soignent leurs affaires et qui connaissent le cours de la rente aussi bien que leur agent-de-change. Il y a plus, c'est qu'il est admis dans le monde qu'on n'a point de talent à moins d'avoir tout cela : c'est un mauvais indice du mérite d un artiste que de savoir qu'il ne paie pas le cens nécessaire pour être électeur et juré.

Pourtant le vrai, le beau, le produit réel de l'art consciencieux, vient encore de temps en temps remuer un reste de sentiment dans les cœurs, et repousser dans leur néant les œuvres de l'art industriel. Ainsi, parmi les flots de musique éphémère que la France a vu naître depuis moins de dix ans, le cinquième acte de *Robert-le-Diable*, le quatrième des *Huguenots*, et quelques autres rares morceaux émanés de cette foi sincère dont je regrette la perte, sont apparus. Ces œuvres ont fait le tour du monde; et leur effet, puisque enfin c'est *de l'effet* qu'on veut, leur effet a été cent fois plus puissant que celui de tout le reste des nouveautés. C'est qu'en dépit des vices qui travaillent incessamment à la démoralisation sociale, il y a dans l'expression des sentiments vrais et de l'art sérieux une puissance qui, de temps en temps, reprend son empire Mais on sait à quel prix de pareilles choses peuvent être faites; on sait les méditations, la persévérance qu'elles exigent pour être élaborées, lorsque le génie a la capacité nécessaire pour les concevoir; et les esprits séduits par des jouissances d'un autre genre ne sont point capables de ces efforts.

D'ailleurs ce qu'on perd en réalité de talent, on espère le regagner en habileté. La doctrine des intérêts s'est fait des organes publics pour les arts comme pour la politique. Là, les intérêts contraires sont en lutte comme dans les partis qui divisent l'État; et de même que la gauche ou la droite, le centre ou la doctrine ont des gazettes pour les encenser et déchirer les autres partis, de même il s'est élevé tout récemment des journaux de coterie pour la littérature et la musique. Suivant les intérêts de celles-ci ou des amis de ceux qui les rédigent, on pourra lire le même jour dans l'une, que tel artiste est un grand homme, et dans l'autre, que son talent est des plus médiocres; tel article affirmera que son œuvre est sublime, et tel autre qu'elle est misérable. Et remarquez la bizarrerie! On ne tardera point à connaître les sources de l'éloge comme de la critique, et le secret étant révélé, la critique et l'éloge resteront sans valeur : personne n'y croira; cependant on lira ces journaux, et tous les genres de séductions seront employés près de leurs rédacteurs pour se mettre à l'abri de leurs attaques, ou même, peut-être, pour en diriger d'autres sur des rivaux.

Voilà donc ce que l'art et les artistes sont devenus depuis que la foi s'est éteinte en ceux-ci, depuis qu'il y a pour eux d'autres jouissances que le travail, d'autre avenir qu'un beau nom! Et ne croyez pas qu'il y ait de retour possible tant que l'ordre social sera ce qu'il est. Ne croyez pas non plus que des révolutions politiques pourraient nous rendre les convictions morales d'où dépend la foi de l'artiste! Il en est de ces convictions comme de l'amour, qui ne se ranime plus après s'être éteint Les grandes et sublimes conceptions musicales ne naîtront plus parmi nous; si nous en voyons encore apparaître, elles viendront de lieux où les vices sociaux que j'ai signalés n'auront point encore pénétré, ou par des circonstances particulières qu'il est impossible de prévoir. Je ne connais que l'Allemagne d'où puissent encore sortir de ces œuvres immenses qu'un musicien puise dans une conscience vigoureuse. Là, dans les petits États mêmes qui ont eu l'imprudence de se donner ces simulacres de constitutions faits à l'image des nôtres, le luxe n'est point sorti de la cour. L'artiste y vit isolé, presque pauvre, ou du moins réduit au nécessaire, et ne désirant rien que des succès. J'ai déjà dit que ces conditions sont celles qui font de l'art l'objet unique de toute une vie.

Pour nous il n'y a d'espoir que dans une seule régénération philosophique. J'ignore quelles circonstances en favoriseront le commencement. Peut-être sera-t-elle impossible jusqu'à ce qu'une nouvelle réformation religieuse ait été faite; ce qui ne pourra se réaliser qu'après que le dégoût de la constitution sociale actuelle sera arrivé à ses dernières limites. Si nous supposons cette régénération commencée, peut-être me sera-t-il permis de dire que la foi de l'artiste ne pourra renaître complétement dans l'art qu'autant que la philosophie de cet art lui en aura révélé les fondements réels. Tant que la conscience de l'artiste n'a point été attaquée dans son sentiment, ce sentiment a suffi pour la diriger; mais après l'effroyable naufrage de cette foi, dont nous sommes témoins, elle ne pourra peut-être renaître complète, inébranlable, qu'autant que son principe sera environné de toute l'évidence qui peut fonder une conviction. Les vagues aperçus de l'esthétique ne suffiront plus à des esprits incertains; on ne pourra les satisfaire que par des démonstrations péremptoires. Ainsi, toutes les parties constitutives de l'art et de la science devront être examinées de nouveau, afin d'en tirer une théorie positive du beau. Cette théorie, je crois qu'elle existe, et qu'elle a toute la certitude dont les choses humaines sont susceptibles. Quand elle sera connue ou je me trompe fort, ou un monde nouveau s'ouvrira devant les artistes; monde immense où des multitudes de beautés de tout genre se présenteront au génie qui devra les coordonner! Je ne puis aujourd'hui m'exprimer à cet égard que dans un langage énigmatique qui ne sera pas compris; mais je ne tarderai point à m'expliquer avec plus de clarté, et à faire l'exposé d'une doctrine qui me paraît destinée à ne plus laisser de doute sur la réalité du beau.

FÉTIS,
Directeur du Conservatoire de Bruxelles.

STATISTIQUE MUSICALE DE BORDEAUX.

A M. le Touriste de la GAZETTE MUSICALE.

Deuxième lettre.

Qu'il est malaisé, monsieur le Touriste, de rallier à soi toutes les sympathies, surtout lorsqu'on se fait le héraut de la vérité! J'étais loin de penser, en vous adressant ma dernière lettre, que la franchise de mes opinions pourrait être mise en question le moins du monde. J'espérais au contraire que l'expression sincère et consciencieuse de la réalité ferait passer sur les imperfections de la forme. Voyez un peu combien je m'abusais! Où je m'imaginais avoir été peintre fidèle, nombre de gens ont voulu méconnaître les traits de ressemblance; et hormis quelques bons esprits, pour qui la vue du vrai n'est pas un épouvantail, et que le mot de progrès ne fait pas tomber en syncope, la grande majorité n'a écouté, pour apprécier mes jugements, que des intérêts purement personnels. Les uns me reprochent d'avoir poussé les choses jusqu'à nommer les individus, et surtout de m'être montré injuste, en n'en citant que quelques uns; les autres, d'avoir manié l'arme de la critique avec trop de ménagement. D'une part, je me suis posé, dit-on, en détracteur : de l'autre, en panégyriste exclusif. Vous concevez,

qu'entre deux blâmes si contradictoires, je n'ai rien de mieux à faire qu'à poursuivre ma tâche comme je l'ai commencée, c'est-à-dire, avec toute l'exactitude et la bonne foi possible.

Cependant, avant de m'engager dans la série de documents que je vous ai promis, je dois à la vérité de réparer certaines omissions, dont ma mémoire est seule coupable. J'y reviens d'autant plus volontiers, que les personnes dont je n'ai pas fait mention parmi nos amateurs et nos artistes d'élite seront pour moi de nouvelles preuves vivantes contre les antagonistes du mouvement musical à Bordeaux.

Pourra-t-on, en effet, contester à madame Dillingham-Duparc le talent remarquable, qui vient de lui conquérir tout d'un coup un rang élevé parmi les pianistes? Niera-t-on que madame Beauce soit un professeur de chant fort distingué, et qu'elle ait rapporté du Conservatoire de Paris le développement de belles dispositions, que tant d'autres y laissent? Disputera-t-on au violon de M. Clément, au cor de M. Fillastre, à la flûte de MM. Guercy et Lenclos, le double mérite du charme et de l'habileté? M. Colin, sur le hautbois, mademoiselle de G...., M. Parizot sur le piano, M. Térats sur le violoncelle, M. Delprat, avec son intelligente voix, n'ont-ils pas aussi quelque droit aux éloges? Et Théophile Bayle, et Rhein, dont les gracieuses compositions mériteraient d'être plus connues? Et Schaffner, qui a écrit avec succès des quatuors, des quintetti, des symphonies, et une grande quantité de musique militaire? Pense-t-on que leurs travaux ne témoignent pas de la révolution qui s'opère en faveur de l'art dans les entrailles de notre société? Il faudrait en vérité bien de l'aveuglement pour contredire des assertions fondées sur l'évidence.

Mais, me dira-t-on peut-être, toutes ces heureuses organisations d'amateurs et d'artistes n'appartiennent pas en propre à Bordeaux; ce sont des plantes exotiques, qui fleurissent sous un ciel étranger, et si leur nature est richement dotée du côté musical, il y a impossibilité d'en faire honneur aux influences locales.

Singulière objection, vraiment! Si les artistes, dont notre ville n'a pas été le berceau, se fixent et prospèrent dans son sein, n'est-ce pas montrer bien visiblement que l'activité intellectuelle, y trouve son aliment, et que l'art n'y est rien moins que délaissé? Qu'importe alors le fait souvent insignifiant de la naissance? Mais n'imaginez pas, monsieur le Touriste, que je cède même sur ce point. J'ai précisément en main de quoi confondre nos adversaires. Pour obtenir son brevet de cité musicale, Bordeaux peut compulser ses registres avec avantage, et revendiquer bon nombre d'individualités, aussi heureusement douées que la plupart de celles dont je vous ai déjà parlé, et qui presque toutes ont droit de dire avec Ausone, *Burdigala est natale solum*. Car ce sont d'assez beaux noms, je pense, que ceux de Beck, le célèbre organiste, de Garat le chanteur, de Rode l'illustre violon, du ténor Lafont dont l'Opéra ne perdra pas sitôt le souvenir. Et, sans interroger davantage le passé, on nous accordera bien que Bordeaux a produit de nos jours plus d'une organisation vraiment musicale.

Maintes fois, sans doute, vous avez applaudi l'exécution élégante de Ravina le pianiste, la flûte mélodieuse de Rémusat, le cornet ou la trompette de Massip. Si vous êtes moins familiarisé avec le chant gracieux de mademoiselle Bazin, la voix brillante et flexible de mademoiselle Dubourdieu, le jeu aussi pur qu'expressif de Mme Lasserve, l'un des talents les plus aimables qu'ait formés l'excellent enseignement de Kalkbrenner et de Stamaty, il faut vous en prendre à une cause purement physique. Demandez-la à ces dames; et toutes vous répondront ce que dit Suzanne à Marceline, dans le duo du divin Mozart, *l'età, l'età, l'età*... Grâce pour mon indiscrétion : mais le moyen, je vous prie, de s'être fait une réputation étendue, lorsqu'on a contre soi l'injuste défiance, qui accueille d'ordinaire une extrême jeunesse? Le monde devient chaque jour plus soupçonneux. On lui a donné tant de médiocrités pour des merveilles, qu'il se tient prudemment sur la réserve, et regarde à deux fois, de peur d'être surpris. Il ne veut plus accepter du journalisme une opinion toute faite; il prétend juger par lui-même. Eh bien! soit, qu'il juge. Justice complète sera plus promptement rendue, et vous pourrez voir alors si je m'abusais en prophétisant l'avenir de ces talents tout fraîchement éclos.

Encore un brillant horoscope; c'est celui de quelques petits prodiges, dont Bordeaux ne manquera pas à coup sûr de recevoir beaucoup de gloire. Je veux parler de Louise Mattman, gentille merveille de onze ans, placée par la duchesse d'Orléans sous la direction de Kalkbrenner, et dont l'exécution intelligente et gracieuse promet les plus heureux résultats; d'Hippolyte Tufferau, qui fait preuve sur son violon d'un sentiment musical et d'une habileté bien au-dessus de son âge; de mesdemoiselles Santa-Coloma, Alexandrine Bujac.... Mais, cher Touriste, j'abuse de votre patience. Vous maudissez, je gage, mon élogieuse diffusion. Que faire cependant? Ne faut-il pas louer par tous les côtés louables? Et mes citations sont-elles hors de propos, lorsqu'il s'agit de vous démontrer par des exemples que l'élément musical a passé dans notre sang? Puis-je en conscience négliger nos meilleurs titres, nos compositeurs, sur qui reposent particulièrement les espérances de leur ville natale? Comptez donc au nombre de nos compatriotes Clapisson, connu depuis long-temps par une foule de productions originales et par sa *Figurante;* Hippolyte Sonnet, qui, après avoir écrit des ballets pour le théâtre de Bordeaux, est allé chercher gloire et fortune au fond de la Russie; Paul Tessier, dont la musique de salon est féconde en traits agréables et ingénieux; Maurice Bourges enfin, jeune transfuge du barreau, qui vient de débuter par *la Sœur de Charité*, *la Belle fille de l'Aricia*, etc. romances déjà analysées dans la *Gazette*, et a, dit-on, en portefeuille un opéra-comique de longue haleine dont on lui attribue le poëme et la musique. Peut-être à tous ces noms devrais-je ajouter celui de M. Simon, organiste aux Petits-Pères, à Paris; certainement son talent ne laisse pas que d'être fort honorable; mais, monsieur le Touriste, dans une de vos lettres vous parlez si savamment de l'orgue et en homme si entendu, que je devine votre opinion sur M. Simon. Il faut l'avouer, je la partage, et confesse bien franchement que son style léger, sautillant et coquet ne s'harmonise en aucune sorte avec les moyens grandioses de l'instrument. Par malheur le système de M. Simon n'est que trop familier à la plupart de nos organistes. Je ne sais où en sont les vôtres, mais je reconnais que parmi nous cette branche de l'art dépérit d'une façon déplorable. Le siècle, et vous ne l'ignorez pas, ne comprend plus ce qu'on nommait jadis musique religieuse; la foi s'est éteinte dans presque tous les cœurs, et avec elle a disparu cette intelligence exquise de l'art ecclésiastique, dont les écoles passées ont emporté le trésor dans la tombe. C'est à peine si l'on pourrait trouver encore à la surface de la France sept à huit hommes d'élite qui aient su conserver pures et intactes ces précieuses traditions et lutter contre l'invasion de l'ignorance et du mauvais goût. Le public même ne les entend plus; pour lui c'est une langue morte. Et comment, en effet, trouverait-il un sens à ce style grave, austère, solennel de l'orgue catholique, ce peuple qui oublie qu'il est dans l'église et qu'il prie? Que lui veut cette musique si étrangère à ses mœurs, à ses idées? N'est-il pas dominé par des inspirations toutes mondaines? Que lui demandez-vous donc? Donnez, donnez-lui des chants de théâtre; le culte n'est plus pour beaucoup de

gens qu'un spectacle ; n'est-il pas bien juste que la musique emprunte aussi les caractères de l'Opéra, et pour plaire ne faudra-t-il pas que l'organiste se fasse une *manière* toute profane? De là un effroyable débordement de médiocrités qui propagent de toutes parts la contagion ; de là un non-sens perpétuel dans la très grande majorité des improvisations; de là une confusion pitoyable des genres et les erreurs les plus absurdes répandues dans toutes les classes et passées à l'état de vérités.

A Paris par exemple, combien de gens qui ignorent absolument le talent immense de M. Boëly ! combien peu au contraire qui ne connaissent et ne portent aux nues M. Lefébure de Saint-Roch? A Bordeaux même renversement d'idées. La vogue populaire est acquise à M. Delille fils, qui touche à Saint-Dominique ; on le tient dans le monde pour le meilleur organiste de la ville. Certes je suis bien loin de vouloir déprécier la valeur musicale de M. Delille; il donne incessamment des preuves positives de savoir. Dès le premier abord on s'aperçoit qu'il ne s'est pas contenté d'effleurer la science de l'harmonie; il a tout l'air d'avoir fait de sérieuses études. Le caractère et la forme de ses idées, l'ordonnance, les modulations, la couleur de ses morceaux, l'emploi quelquefois heureux des procédés modernes et profanes témoignent qu'il est tout-à-fait au niveau de l'art actuel comme exécutant et comme compositeur. Mais enfin il n'y a rien là qui prouve que M. Delille soit un grand organiste. je dis plus, un organiste de second ordre. Il lui manque l'intelligence de ses hautes fonctions; évidemment il n'a réfléchi en aucune manière sur l'art considéré dans ses rapports avec la religion. Il ne sent pas, il ne sait pas que pour concourir à l'accomplissement d'imposantes cérémonies, il lui faudrait en bien connaître l'esprit, pénétrer son âme et sa pensée de tout ce qu'elles ont de touchant et de magnifique, et soulever dans cette foule assemblée, qui subit fatalement son influence, des sensations dignes de la majesté du culte.

Cependant, je dois le dire, les organistes capables de comprendre toute la sublimité de leur mission sont à coup sûr très rares. Mais on en peut trouver qui, sans imprimer à leurs improvisations le sceau du génie inspiré par la foi, ont l'esprit de suivre les errements de leurs devanciers, en conservant le caractère large et sévère de leurs œuvres brûlantes de croyance. Ils se gardent bien d'une inconvenante innovation, et font preuve de conscience et de bon goût en fermant l'entrée de l'église aux caprices de la mode. Avec eux du moins le sens commun n'est pas à tout instant révolté par un désaccord choquant entre les chants liturgiques et les fantaisies déplacées de l'improvisateur; le chœur et l'orgue ne sont pas en guerre ouverte, et l'on ne voit pas se renouveler sans cesse entre l'art sacré et l'art profane un scandaleux débat, sur lequel l'indifférence religieuse ne prononce qu'avec trop de partialité.

Détournons nos yeux, M. le Touriste, de ce triste dévergondage, dont la plupart des orgues sont devenues le théâtre. Reportons-les sur un homme simple, modeste, ignoré du monde, et à qui nos artistes seulement ont voué une sorte de vénération machinale et traditionnelle. C'est dans notre cathédrale, à Saint-André, qu'il faut l'entendre, ce vieillard presque octogénaire; c'est là qu'il faut le voir dominer son immense instrument avec une puissance et une habileté vraiment rares; c'est là qu'il déploie toutes les ressources d'un profond savoir et d'une longue pratique. Elève distingué de Sacchini, M. Lacroix n'eût pas manqué sans doute de s'élever au rang des plus célèbres musiciens, si dès sa première jeunesse une cruelle infirmité, la myopie, portée à l'excès, n'avait opposé un obstacle insurmontable à sa carrière de compositeur. Il songea dès lors à consacrer à l'orgue les trésors de science qu'il avait amassés par ses laborieuses veilles, et dans ses relations avec son illustre maître. Le style religieux, tel que nos anciens l'ont compris, devint son étude la plus chère. Homme d'imagination, il sut déguiser tout ce que ce style pouvait offrir de sec et d'aride ; homme de cœur et de croyance, il trouva le secret d'animer ses improvisations par une expression poétique et fervente. Inébranlable dans les principes consciencieux qu'il s'est tracés, incapable de les faire fléchir un seul moment pour flatter les préjugés populaires, M. Lacroix remplit à Saint-André depuis vingt-huit ans les fonctions d'*organiste*, et, nous l'espérons dans l'intérêt de l'art, il les conservera long-temps encore.

Venez, mon cher Touriste, venez, si vous voulez juger dans le plus grand détail du magnifique instrument de notre cathédrale. Sous les doigts savants qui le maîtrisent, il développe toutes ses ressources, et semble acquérir une nouvelle puissance, qu'un artiste moins expérimenté ne parviendrait point à obtenir. A vrai dire, cet orgue est par lui-même un admirable morceau. Sa construction remonte à l'année 1747; et comme celui de Saint Seurin, touché jadis par le fameux Beck, il est l'ouvrage du bénédictin dom Bédos, qui l'a fourni de cinq claviers et de quarante-six jeux. On y remarque un bourdon de trente-deux pieds et une contre-bombarde à la main. Cependant les améliorations qu'on a fait subir à l'orgue de Saint-Seurin lui ont donné une qualité de son bien supérieure. Je souhaite que la réparation de celui de Saint-André, confiée à M. Henri, facteur d'orgues à Bordeaux, parvienne à lui rendre le premier rang qu'il occupait autrefois. Mais je ne puis me rappeler sans crainte que, de l'avis même des connaisseurs, M. Henri a défiguré assez récemment l'orgue d'Angers. N'est-il pas déplorable que d'étroites considérations d'économie malentendue mettent en péril les plus beaux monuments de l'art? Quand donc les fabriques comprendront-elles qu'il n'y a pas gestion sage et prudente, mais plutôt maladresse et aveugle prodigalité, à retrancher sur les frais absolument nécessaires, au risque d'encourir une perte plus considérable? Quelques deniers mis en réserve indemniseront-ils par exemple notre métropole des détériorations que peut faire subir à son orgue une réparation mal dirigée? Évidemment l'économie n'aura été que temporaire, et les charges n'en seront pas moins fortes.

Oui, je le répète, le système administratif des fabriques pèche en général par ses bases. Elles s'abusent de tout point sur les intérêts réels des personnes morales qu'elles représentent. Je n'en veux pour preuve que les difficultés puériles et opiniâtres qu'elles suscitent incessamment aux maîtres de chapelle, et la mauvaise grâce avec laquelle elles prêtent à leurs tentatives de perfectionnement une assistance souvent insuffisante. Le bel exemple de Saint-Eustache, de Paris, est pour elles comme non avenu. Cependant qui pourrait nier que la pompe et la dignité du culte aient singulièrement gagné dans cette paroisse depuis les améliorations introduites dans l'organisation et la direction du chœur, grâce à l'intelligence d'un clergé éclairé, et surtout à l'habileté persévérante de M. Danjou, l'organiste, si bien secondé par M. Dietsch?

Comment nos fabriques hésitent-elles à suivre les traces d'un si bon modèle? En vérité elle font, sans y songer, un tort immense à l'art religieux, et partant aux cérémonies de l'église. Je le dis avec confusion, c'est à l'indigne lésinerie avec laquelle on fixe leurs minces appointements qu'il faut attribuer l'absence d'organistes même supportables. Hors ceux de Saint-Dominique et de Saint-André, tous les autres ne sont pas mieux salariés que le moindre commis. Pense-t-on faire surgir à ce prix l'émulation, la concurrence, d'où jaillit le progrès?

Rendons hommage néanmoins aux tentatives d'amélioration faites récemment dans la cathédrale ; il semble qu'on y veuille secouer le joug de la routine. Depuis seize à dix-sept mois une maîtrise régulière y est organisée. Comme on le devine aisément, les obstacles de tout genre ne manquent pas de s'opposer à l'esprit de régénération ; il faut lutter contre les préjugés de l'ignorance et déraciner les habitudes entêtées de la paresse. Qu'on juge des difficultés de l'entreprise.

Dans aucune de nos églises on ne s'est encore servi, au chœur, de contre-basse ou d'orgue d'accompagnement pour l'office ordinaire des dimanches. Partout l'odieux serpent et l'ophicléide, son digne frère, sont les seuls instruments qui s'unissent à la voix. Rarement des faux-bourdons supportables, trop souvent une psalmodie monotone et pesante ou la cacophonie gothique du chant sur le livre ; tel est, à peu de chose près, l'état réel de la plupart des chœurs à Bordeaux.

En dépit d'antécédents si contraires à ses vues, le maître de chapelle de la cathédrale, musicien d'un esprit élevé et d'un mérite estimable, travaille sans relâche depuis quelque temps à constituer un office régulier en musique. Ses efforts, il est vrai, sont à peine favorisés par la fabrique ; la plus grande partie des frais pèse sur lui ; soins, fatigues, dépenses, rien ne coûte à son dévouement, et l'opiniâtreté de ses adversaires n'est pas encore vaincue. Cependant la contre-basse a pris droit de bourgeoisie dans le chœur. Pour l'office ordinaire, les *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus* sont chantés en faux-bourdon ou parfois en bon contrepoint ; souvent aussi, aux fêtes solennelles, il nous est donné d'entendre des messes à grand orchestre ; les voûtes de notre cathédrale retentissent des œuvres magnifiques de Chérubini, de Beethoven, de Lesueur, etc., exécutées par soixante-quatorze instruments et cinquante à soixante voix. Que serait-ce donc si la courageuse activité du maître de chapelle trouvait, dans la bienveillance et le concours de l'administration, les ressources qu'il lui est physiquement impossible de se procurer tant qu'on le laissera dans cet isolement? Ah! qu'on y songe bien, c'est dans le temps même où la musique profane filtre et se répand de toutes parts dans les couches supérieures de la société qu'il conviendrait de relever la musique religieuse en faveur des classes secondaires. Car le peuple, ce pauvre peuple d'ouvriers et d'artisans ne saurait trouver ailleurs les moyens de faire l'éducation de son oreille, d'épurer, d'élever son goût, d'agrandir le domaine de ses sensations musicales. La musique de chambre n'est pas son lot, elle n'appartient qu'aux riches et aux lettrés. Pour le théâtre, l'accès ne lui en est pas toujours possible. D'autre part, il n'existe pas encore chez nous de cours gratuits et publics ; c'est à peine même si, depuis quelques mois, l'enseignement de notre art est devenu général et obligatoire dans le collége par suite d'un arrêté universitaire.

Ainsi donc, il ne resterait aux prolétaires que le musicien des carrefours, la contredanse des guinguettes, ou l'orgue de barbarie, ce paria des instruments si dédaigné, si bafoué, et auquel cependant la musique doit en grande partie sa propagation dans les classes inférieures. Ainsi les faibles ressources qui leur seraient laissées appauvriraient, étoufferaient peut-être ou feraient tourner à mal des germes heureux pour la plupart. Non, non, c'est dans l'Eglise, ouverte sans distinction à tous, que le peuple doit se familiariser dès le berceau avec les plus vraies, les plus pures impressions de l'art ; c'est à cette école qu'il apprendra le secret de ses dispositions, qu'il les développera presque à son insu ; c'est là qu'il subira ces douces et mystérieuses influences, qui ont le pouvoir magique de transformer insensiblement les mœurs, et que la Mythologie des anciens a su si bien symboliser dans les fables d'Apollon pasteur, d'Orphée et d'Arion.

Je voudrais, monsieur le Touriste, que nos administrations comprissent l'utilité capitale de cette réforme ; je voudrais que, d'un commun accord, elles s'unissent pour protéger l'entrée de la musique dans l'église, et, sous ce mot, je n'entends que la musique sacrée, seule convenable à la destination, à la majesté des temples. Je réprouve, au contraire, avec véhémence toute espèce de tentative qui aurait pour but d'introniser l'art profane dans le chœur. Puisse notre clergé, tout en accueillant avec zèle le concours de la véritable musique sacrée, si puissante pour élever le sentiment religieux, rejeter sans ménagement tout ce qui appartient en propre à la musique mondaine, et, par là, prévenir les dangereux effet de cette confusion des genres !

UN AMATEUR.

(La suite à un prochain numéro.)

SOUSCRIPTION
POUR LE MONUMENT DE BEETHOVEN.

TROISIÈME LISTE. — NOMS DES SOUSCRIPTEURS.

M. Rigel, 5 fr. ; M. Camille Stamaty, 20 fr. ; Société des quintetti et quatuors de Castres : M. A. Cruppi, 2 fr.; M. A. Prat, 5 fr. ; M. R. Peyre, 5 fr. ; MM. E. et A. Fau, 2 fr.; M. A. Delerot, 2 fr.; M. H. Austry, 50 c. Total. 16 fr. 50 c. M. Ph. Lebas, membre de l'Institut, 5 fr. ; M. H. Musson, 5 fr. ; M. Hyp. Holagray, 5 fr. ; M. J. Bonnet, de Nîmes, 5 fr. ; M. Thou, 5 fr. ; deux abonnés à 1 fr., 2 fr.

Total.	66	50
Montant des deux premières listes,	391	40
Total jusqu'à ce jour,	457	90

MM. les abonnés recevront avec le présent numéro les ARCHIVES CURIEUSES DE LA MUSIQUE, deuxième partie, *Musique de chambre, deuxième livraison*. On distinguera parmi les morceaux contenus dans cette livraison *Villota alla Napolitana*, de Périssone Cambio, 1540; le *Madrigal de Costanzo Festa*; le *Strambote* pour le luth, par Laurus; les anciens airs de danse et la délicieuse mélodie du *Charivari* pour les *haut-bois*.

Nous envoyons aussi avec le présent numéro un Catalogue de musique nouvelle.

Nouvelles.

*** Par extraordinaire, demain dimanche 28, l'Opéra donnera *Guillaume Tell*. M. Duprez chantera le rôle d'Arnold, M. Levasseur et madame Dorus-Gras rempliront les autres principaux rôles. Lundi 29, *la Gipsy*, ce délicieux ballet dans lequel Mlle Fanny danse toujours avec un succès d'enthousiasme la *Cracovienne*. Le spectacle commencera par le quatrième acte de *Gustave*.

*** Les répétitions de *la Tarentule* se poursuivent à l'Opéra. Le premier acte de ce ballet est à peu près mis en scène. Le second va occuper les acteurs.

*** L'Opera-Comique est en bonne veine: *les Treize*, d'Halevy, et *le Domino Noir*, d'Auber, font toujours chambrée complète, et attirent la belle société au théâtre de la Bourse.

*** Aujourd'hui à 2 heures, le concert de M. Reber aura lieu dans la Salle du Conservatoire, rue Bergère.

*** La ville de Givet (Ardennes), qui se glorifie d'avoir vu naître Méhul, vient de décider qu'un monument serait élevé à la mémoire de ce grand compositeur. Les souscriptions seront reçues à Paris chez M. Moreau, notaire, rue Saint-Méry. Nous désirons que cette œuvre éveille plus de sympathie qu'on n'en a témoigné pour le monument de Beethoven.

*** Sous le titre *Cercle musical*, il s'est formé à Paris une société d'amateurs qui se réunissent une ou deux fois par semaine sous l'habile direction de M. Tilmant, pour exécuter les œuvres de nos grands maîtres. Ces messieurs ont donné il y a quelques jours leur premier concert public; ils ont exécuté d'une manière très satisfaisante une symphonie de Beethoven. Les honneurs de la soirée ont été pour mademoiselle Rudersdorf qui a chanté avec beaucoup de légèreté un air italien, avec goût, âme et expression plusieurs *Lieder* de Schubert.

*** Il y a eu jeudi assemblée d'artistes pour rédiger le programme de la cérémonie des funérailles de Nourrit. On paraît disposé à y déployer une grande pompe musicale.

*** Le concert donné au bénéfice des victimes du tremblement de terre de la Martinique avait attiré la plus brillante société de Paris au théâtre de la Renaissance. Les chœurs, exécutés par les dilettanti de la haute société, avaient été étudiés sous la surveillance de M. Meyerbeer; aussi l'exécution était-elle parfaite de style et de nuances. M. Doëhler a obtenu comme toujours des applaudissements unanimes. Artôt, ce jeune et brillant violon, l'honneur de l'école française, a joué d'une manière ravissante. Les mains les plus belles et les plus blanches l'ont salué de leurs bravos.

*** Le 30 avril il y aura deux concerts. A deux heures, dans la salle Erard, celui de M. Rosenhain pianiste de talent et compositeur très distingué; son programme se compose presque exclusivement de musique classique. Le soir MM. Franco Mendes se feront entendre dans les salons de la rue Monsigny.

*** On annonce l'ouverture prochaine des *Concerts du Jardin-Turc*, dirigés cette année par M. Baudoin, qui est, comme on sait, un compositeur de quadrilles très aimé du public. Toutefois, on entendra dans ces concerts les œuvres des auteurs les plus célèbres en ce genre.

*** Le soixante-quinzième concert de l'*Athénée Musical* aura lieu le jeudi 2 mai, à huit heures du soir, dans la salle du Wauxhall. — On y entendra plusieurs artistes distingués, et notamment M. Artôt.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Naples.* — Mademoiselle Francilla Pixis continue ses débuts au théâtre Saint-Charles, et ses succès vont toujours croissant. Après avoir chanté sept fois la *Gabriella di Vergy*, de Mercadante, l'intéressante cantatrice s'est montrée aux Napolitains sous le costume de Roméo de l'opéra *I Montecchi*, de Bellini, et là comme dans *Gabrielle* son succès a été complet, surtout à la seconde représentation de cet ouvrage au bénéfice de la famille de notre malheureux Nourrit. Mademoiselle Pixis y a produit une si profonde impression sur le nombreux auditoire, que pendant toute la soirée elle a été couverte d'applaudissements et redemandée quatre fois. Ses brillants débuts à Naples lui ont déjà valu des invitations pour Pise, Ancône, Trieste et Gênes; mais il est probable que M. Barbaja, directeur des théâtres royaux de Naples, contractera un engagement avec mademoiselle Pixis, qui en si peu de temps a su se faire une réputation solide parmi le public napolitain, connu pour être bien difficile. Le théâtre Saint-Charles vient de faire une grande perte dans la personne du signor Festa, son chef d'orchestre, qui était un des plus habiles et des plus intelligents musiciens de toute l'Italie. Aussi sa mort est-elle généralement regrettée, et surtout de l'orchestre, qu'il dirigeait depuis un grand nombre d'années à la satisfaction de tout le monde.

*** *Munich*, 16 avril. — La grande fête musicale annuelle des pays qui composaient l'ancien Palatinat aura lieu cette année à Deux-Ponts, le 20 juin, et durera deux jours. Le nombre des exécutants sera de six cents au moins. Voici le programme de cette fête : Premier jour : *Le Messie*, oratorio de Haendel, avec l'instrumentation de Mozart. Second jour : Symphonie de Mozart en *mi* bémol majeur; cantate de Sébastien Bach; hymne de Neidhard; une grande symphonie dont le choix n'est pas encore fait.

*** *Londres.* — Mademoiselle Herminie Elssler, la première inscrite au tableau des représentations à bénéfice, pour la gloire du nom seulement, avait réuni jeudi au Queen's-Théâtre l'élite de la société de Londres. La reprise de *Lucia di Lammermoor*, le second acte de *I Puritani*, et l'attrait d'un divertissement nouveau de M. Guerra, *Une Nuit de bal*, assuraient le succès de cette représentation qui a été très brillante. Les transports de l'enthousiasme n'ont manqué ni du côté des persianistes, ni du côté des grisistes, et les deux opéras ont été beaucoup applaudis. Les admirables interprètes de Donizetti et de Bellini ont été redemandés. Le nouveau ballet de M. Guerra, *Une Nuit de bal*, est l'imitation presque servile du *Domino noir*, avec sa séduisante musique. Ce petit ouvrage a parfaitement réussi; on y a beaucoup applaudi mademoiselle Herminie Elssler, madame Bellon, MM. Guerra, Gosselin et Matthieu qui est un léger compère.

Le Directeur, Maurice SCHLESINGER.

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

6e Année. — 1839. **REVUE** N° 18.

ET

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS,

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, DE BALZAC, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, CASTIL-BLAZE, PHILARÈTE CHASLES, F. DANJOU, EDME SAINT-HUGUE, ALEX. DUMAS, ELWART, FETIS père (maître de chapelle du roi des Belges), AD. GUÉROULT, F. HALÉVY (de l'Institut), JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, G. LEPIC, LISTZ, MARX, EDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, AD. PONTECOULANT, RICHARD, L. RELLSTAB (rédacteur de la GAZETTE DE BERLIN), GEORGES SAND, J.-G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT A LA REVUE et à la GAZETTE MUSICALE.

Paris.	Départ.	Étrang.
3 m. 8	9 »	10 »
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	34 »	38 »

La Gazette Musicale paraît le dimanche, et la Revue Musicale le jeudi de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la *Revue et Gazette Musicale de Paris*, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; et chez tous les marchands de musique de France.

Prix d'abonnement à la *Revue et Gazette Musicale*, 30 fr. par année.

PARIS, DIMANCHE 5 MAI 1839.

IL SERA DONNÉ A LA FIN DE CHAQUE MOIS UNE LIVRAISON des *ARCHIVES CURIEUSES DE LA MUSIQUE.*

ANNONCES : 1 f. la grande lig. de 55 lettres

SOMMAIRE. De l'enseignement populaire du chant, par Ad. Gueroult. — Concert de M. Henri Reber, par A. Morel. — Statistique musicale de Bordeaux (Suite et fin). — Nouvelles — Annonces.

DE L'ENSEIGNEMENT POPULAIRE DU CHANT.

RÉUNION GÉNÉRALE DES CINQ DIVISIONS DE L'ORPHÉON.

Beaucoup de nos lecteurs ignorent sans doute ce que c'est que l'Orphéon, et se demandent encore, après avoir lu le titre de cet article, quel est le sujet dont on va les entretenir. Nous leur dirons donc pour leur mettre l'esprit en repos, qu'on donne ce titre d'Orphéon à une réunion assez considérable d'élèves des écoles primaires de Paris qui se joignent à des ouvriers des cours gratuits de l'Association polytechnique, pour exécuter des morceaux de chant sans accompagnement, sous la direction de M. Wilhem; mais comme cette explication un peu écourtée aurait elle-même grand besoin de commentaires, nous allons reprendre les choses de plus haut et parler un peu des intéressantes tentatives qui se font depuis quelques années en France pour populariser l'étude du chant.

On a dit souvent que le peuple français n'était pas né musicien, et bien que la France ait produit quelques compositeurs éminents, quelques chanteurs de talent, et une prodigieuse quantité d'instrumentistes habiles, on ne peut nier que la critique qu'on nous adresse ne soit fondée à plus d'un titre. Nous pouvons citer des compositeurs distingués, mais ces compositeurs ne sont point des chefs d'école, et leur rôle s'est généralement borné à s'approprier et à introduire sur la scène française les découvertes ou le style des grands maîtres d'Allemagne ou d'Italie. Depuis Lulli et Gluck jusqu'à Rossini et Meyerbeer, c'est d'Italie ou d'Allemagne que nous sont toujours venues les rénovations et les secousses en musique. On pourrait faire les mêmes remarques relativement au chant ; enfin, si l'on excepte les instruments ou pour mieux dire le violon, on peut affirmer que ce qui nous manque le plus en musique, c'est un certain caractère original qui ne se montre guère chez un peuple que lorsque le goût et la culture d'un art y sont en quelque sorte devenus populaires. Qui pourrait douter, par exemple, que dans la Grèce antique, la connaissance presque universelle de l'art du dessin, les exercices du gymnase et l'habitude de voir nues de belles formes humaines, n'ait contribué à l'exquise perfection des œuvres de la sculpture, de même que cette pureté de langage qui rendait une marchande d'herbes d'Athènes sensible à un accent de province, dut contribuer à imprimer à la poésie, à l'éloquence et à tous les monuments du langage une délicatesse et une perfection qui se sont à peine retrouvées de loin en loin depuis lors?

L'art chez nous est encore tout entier confiné dans les régions aristocratiques. Notre langue est une grande dame qui ne sait parler qu'aux gens comme il faut ; nous n'avons pas de poëtes populaires, et à cette époque de démocratie, on ne citerait pas un seul écrivain qui sache parler artistement la langue des chaumières. Quelques chansons de Béranger, portées surtout par le grand nom de Napoléon, et par les sentiments de gloire qu'elles chatouillent et qu'elles consolent, ont été plus loin que tout le reste, et pourtant combien le cercle des lecteurs populaires de Béranger n'est-il pas encore restreint !

La musique a suivi chez nous la même marche; née dans l'église, elle en est sortie pour habiter le théâtre et les salons ; elle n'est point encore descendue dans la rue ni dans les campagnes. Entendez plutôt ces cris inhumains et discords de nos ouvriers descendant le lundi de la barrière, et vous comprendrez la cause de notre infériorité musicale. En Allemagne, la musique est mêlée depuis trois siècles aux cérémonies du culte et à toutes les joies quotidiennes du foyer

domestique ; l'instinct musical, transmis et perfectionné de génération en génération, fait partie du peuple allemand ; c'est une des formes de son langage, c'est un besoin et un goût universel ; aussi lorsque la Providence fait éclore sur cette terre heureuse quelque organisation privilégiée, il n'y a point à craindre que l'ignorance ou la grossièreté du monde qui l'entoure ne fasse avorter, faute de culture, des germes riches et féconds.

Pour nous, nous sommes encore sous ce rapport les héritiers légitimes de nos barbares aïeux, et la musique, qui devrait être le délassement de l'ouvrier et du laboureur, qui devrait exprimer les triomphes du soldat, les périls du matelot, qui devrait projeter un rayon de poésie sur les travaux les plus obscurs, sur les existences les plus pénibles, la musique n'offre d'aliment qu'à quelques artistes d'élite ; hors de là elle n'est plus qu'un ornement frivole dont s'empare la vanité précieuse et gourmée des salons. Pour ce monde blasé, fatigué de tout, incapable de rien sentir et de rien éprouver, la musique n'est ni ne peut être une jouissance, ce n'est qu'une prétention ; c'est le complément de la toilette fashionable ; si l'on chante, c'est pour montrer ses dents ; si l'on se presse aux concerts en vogue, ce n'est pas pour écouter, fi donc ! c'est pour y étaler de blanches épaules et de somptueuses parures. Mais de croire qu'un goût vif, qu'une culture passionnée de la musique puisse trouver place dans ce monde prétentieux et minaudier, ce serait une grande erreur.

Aussi est-ce avec un vif plaisir que nous signalerons les heureux et profitables efforts qu'on fait pour rendre en France le peuple musicien. Disons d'abord quelques mots de M. Wilhem et de sa méthode.

M. Wilhem est un artiste laborieux et modeste qui depuis long-temps professait à bas bruit une méthode élémentaire dont on parlait comme d'autre chose, mais que peu de personnes avaient eu la curiosité d'étudier, lorsqu'en 1819, je crois, M. le baron de Gérando proposa à la Société d'instruction élémentaire d'introduire l'étude du chant dans les écoles communales de Paris. Le succès de ce premier essai confié aux soins de M. Wilhem ayant été complet, l'enseignement du chant, borné d'abord à onze écoles fut étendu en 1835 par un vote du conseil municipal de la Seine à toutes les écoles communales du département, de sorte qu'aujourd'hui trois mille cinq cents enfants et douze cents adultes reçoivent trois fois par semaine une leçon de chant d'après la méthode et sous l'inspection de M. Wilhem et par les soins immédiats de répétiteurs formés par lui.

J'ai assisté il y a quelque temps au cours gratuit pour les ouvriers qui se fait à la Halle aux Draps, et la simplicité, la progression logique de l'enseignement m'ont parfaitement expliqué les résultats que la réunion de l'Orphéon m'a fait entendre plus tard sur une échelle plus vaste. Ce qui rend difficile pour tout le monde l'étude de la musique, c'est la multiplicité des opérations que l'esprit doit exécuter en même temps ; ainsi il faut que l'élève dise à la fois le nom de la note, puis qu'il se rende compte de la durée de cette note, puis enfin du son qu'elle représente. Tout cela forme une tâche difficile, et il est rare que le commençant attrape en même temps les *trois lièvres* qu'il poursuit. M. Wilhem a pris le parti bien simple de décomposer la difficulté. Aux commençants, il fait d'abord apprendre le nom et la place des notes, puis il les exerce ensuite à la lecture rhythmique, c'est-à-dire à nommer les notes en mesure en marquant la durée de chacune sur un seul son ; enfin il les exerce séparément sur l'intonation et sur les intervalles, et lorsque leur oreille a bien saisi l'échelle des sons, il leur fait recomposer ce qu'il leur avait fait diviser, et ses élèves chantent juste et en mesure sans hésitation ni embarras. Le procédé n'est pas nouveau, car c'est précisément celui qu'Horace employa pour se débarrasser des trois Curiaces (voir Tite-Live), c'est le vieux précepte de tous les politiques et de tous les militaires : diviser pour vaincre ; c'est la méthode de Machiavel et de Napoléon, modestement employée à faire solfier les bambins de nos écoles. Il faut encore que je signale un ingénieux procédé dont se sert M. Wilhem pour aider aux enfants à se graver dans la tête les intervalles de la gamme. Il leur fait étendre horizontalement les doigts de la main droite, les cinq doigts alors représentent les cinq lignes de la portée, l'index de la main gauche fait l'office d'indicateur, et l'enfant prend ainsi l'habitude de *figurer* le son à mesure qu'il le nomme ; les yeux viennent là au secours de l'oreille, c'est un aide et un moyen mnémonique. Aussi les résultats sont-ils merveilleux, et l'on voit des enfants après quelques mois d'étude lire la musique avec une singulière facilité et sans le secours d'aucun instrument. Cette simplicité de méthode est un grand point de gagné, car le peuple a peu de temps à consacrer aux beaux-arts ; avant de chanter, il faut vivre, et le meilleur moyen de rendre les études fructueuses pour lui, c'était de les rendre courtes et faciles.

Aussi bien, si l'on eût essayé de les instruire par les méthodes employées il y a dix ans, les pauvres enfants auraient eu le temps de grandir et de se briser la voix avant de savoir déchiffrer. Je me souviens notamment de cet excellent solfége de Rodolphe qui commence par ces mots : Sur quelle ligne posez-vous la clef de sol? L'élève ne sait ce que c'est ni qu'une ligne, ni qu'une clef, ni qu'un sol ; mais qu'importe? la science lui viendra en marchant. Pour moi j'ai eu le bonheur de solfier pendant un an suivant Rodolphe, et je sais fort bien que j'aurais pu solfier de la même manière pendant cent ans sans en savoir plus que le premier jour, et que j'en serais toujours resté là si le ciel ne m'eût fait tomber en de meilleures mains.

Rien n'est plus intéressant à voir que le cours d'ouvriers fait à la Halle aux Draps par M Hubert, répétiteur en chef. Il y a là de deux cents à trois cents ouvriers tous hommes de dix-huit à trente ans. Ils viennent trois fois la semaine prendre leur leçon après le travail de la journée, c'est leur délassement et leur plus grand plaisir. Quelques uns viennent de quartiers très éloignés, comme par exemple des Batignolles. Pour des hommes qui mènent une vie rude et fatigante et qui tous les jours doivent être sur pied de grand matin, faire ainsi une lieue et demie à pied et retarder de deux heures le moment du repos, c'est certes une preuve de zèle admirable. Mais le spectacle de la leçon elle-même excite le plus vif intérêt. Rangés tout autour d'une vaste salle et divisés par groupes de dix ou quinze, on les voit travailler avec une ardeur qui réjouit l'âme. Grâce à une méthode ingénieuse, tous peuvent travailler en même temps sans se nuire ; les uns nomment les notes, d'autres chantent, d'autres font la lecture rhythmique ; les yeux fixés sur le tableau ne s'en écartent pas un instant. Les plus habiles servent de moniteurs et secondent le professeur. A la fin de la leçon, toutes les voix se réunissent, et pendant que les plus forts exécutent le chant, les derniers venus font entendre des accords plus simples et proportionnés à leur degré de savoir. La graduation habile des exercices et la disposition des parties attestent le remarquable talent de M. Wilhem pour l'enseignement.

On sait qu'il y a beaucoup de personnes qui jouent d'un instrument quelconque avec talent, et qui, cependant, ne seraient pas en état de déchiffrer avec la voix seule le morceau le plus simple. Cette science creuse et superficielle n'est pas celle des élèves de M. Wilhem. J'ai vérifié par moi-même sur un des enfants des cours, qu'en lui marquant des intervalles sur la main faisant fonction de por-

tée, il les attaquait avec beaucoup de justesse. D'ailleurs comme il n'existe point d'instrument dans toute la salle, il faut bien que les élèves déchiffrent avec le seul secours de l'oreille. Une expérience curieuse a été faite il y a quelques jours à la Halle aux Draps; un chœur inédit de M. Berton, copié pour les cours de M. Wilhem, a été distribué aux enfants et aux ouvriers, et exécuté séance tenante. Après avoir commencé comme toujours par la lecture rhythmique, ils ont attaqué le morceau et l'ont mené sans faute jusqu'à la fin aux applaudissements de M. Berton luimême présent à la séance. Mais il est temps d'arriver à la réunion d'Orphéon.

La grande salle de la Sorbonne, consacrée à la distribution des prix, avait été prêtée par l'Université qui, complétement fidèle cette fois aux traditions de l'antiquité, vient enfin de rendre à la musique la place qu'elle aurait toujours dû occuper dans le programme de l'éducation publique. Plus de quatre cent vingt virtuoses, ouvriers, écoliers et écolières de huit à douze ans étaient rangés au milieu de la salle sur les gradins en amphithéâtre, le public aux extrémités et dans les tribunes; aux places réservées le préfet de la Seine, les membres du conseil municipal, nombre d'artistes et de compositeurs parmi lesquels on remarquait MM. Berton et Baillot; en face des enfants, dans la chaire destinée aux professeurs, M. Wilhem, le bâton de mesure à la main. Gluck, Sacchini, Cherubini, Gossec, Méhul et M. Wilhem avaient fait les frais du programme. Le succès a été complet. Des morceaux difficiles, où se rencontraient des modulations assez épineuses, ont été attaqués et menés à fin avec une vigueur et une justesse remarquables. De tous ces morceaux, celui qui a produit le plus d'effet, et qui, véritablement, a été dit avec une perfection admirable, c'est *la Marche des deux journées*, de Chérubini, disposée en vocalise. L'ensemble, l'aplomb, le sentiment du rhythme, la verve et la manière dont les nuances ont été observées dans ce morceau auraient fait honneur à une réunion d'artistes exercés. Nous ne dirons pas qu'il n'existe pas à Paris de chœurs qui se puissent comparer à celui-là, car, Dieu merci, tous les chœurs, sans exception, qu'on entend au théâtre et ailleurs sont si détestables que l'éloge serait mesquin. Le rhythme soutenu d'une marche était d'ailleurs particulièrement favorable à des voix qui, n'ayant point été individuellement exercées, doivent plus se recommander par la franchise de l'attaque et la justesse du son que par l'art difficile de ménager la respiration et de soutenir le son. Le succès de M. Wilhem est complet, il a su former en peu de temps des musiciens bons lecteurs et faire manœuvrer de grandes masses avec un ensemble et une précision à laquelle, il faut le reconnaitre, l'unité d'enseignement contribue puissamment. Félicitons-le donc et engageons-le à multiplier des séances qui feront plus pour le développement de son œuvre que toutes les louanges de la critique.

Il y a, dans ce bas monde, des esprits biscornus qui prennent tout de travers et qui jettent sur les plus aimables choses le reflet de leur humeur chagrine. Certes, en voyant et en entendant tous les enfants du peuple initiés par le bienfait du gouvernement à toutes les jouissances de l'art, qui aurait pu croire que ce spectacle intéressant aurait scandalisé des âmes soi-disant charitables et pieuses? Pendant que les petites filles des écoles défilaient et venaient prendre place sur les bancs, une dame, ma voisine, les regardait passer à travers son binocle, et je vous donne en cent à deviner la réflexion que lui suggérait la vue de ces enfants: « La belle idée, disait-elle, de leur apprendre la musique! elles ont bien besoin de cela pour faire leur cuisine et pour nettoyer leurs enfants! Ce sera une pépinière d'actrices. *Heureusement* qu'elles sont trop laides pour cela! »

Sur ce dernier point ma pieuse voisine se trompait, la charité chrétienne et l'espoir d'enlever des âmes à Satan brouillait les verres de ses lunettes. Eh! pourquoi donc, madame, tout en remuant vos casseroles, votre cuisinière ne chanterait-elle pas? Eh! où serait le mal, si, au lieu de chanter faux, elle chantait juste? Ses sauces en seraient-elles plus mauvaises pour cela? Et si le soir, la besogne terminée, votre cuisinière et votre femme de chambre s'amusaient à chanter en partie avec le cocher de madame, croyez-vous que leur temps serait plus mal employé, que s'ils le passaient, comme ils le font aujourd'hui, à célébrer en chœur les défauts des *maîtres*, la sécheresse de leur commandement, la dureté de leur cœur et leur peu de pitié pour les pauvres gens? Soyez donc sans crainte, madame; laissez le peuple apprendre la musique, et remerciez, croyez-moi, ceux qui lui enseignent à chanter, car rien ne réjouit l'âme comme de chanter, rien ne fait mieux oublier le poids de la vie, rien ne rend les mœurs plus douces et plus faciles. Laissons donc chanter le peuple, et plût à Dieu que nous pussions faire chanter aussi ceux qui lui disputent ses innocents plaisirs!

Ad. Guéroult.

CONCERT DE M. HENRI REBER.

Bien que ce soit la première fois que M. Henri Reber se produise au grand jour de la publicité, son nom n'est pas, de beaucoup s'en faut, un nom totalement inconnu. Il y a déjà long temps que les amis de l'art musical, qui s'affligent de voir le peu d'importance réelle des œuvres que produisent aujourd'hui la plupart de nos compositeurs, ont tourné les yeux vers lui, et le regardent comme un des hommes qui doivent contribuer le plus activement à faire sortir l'école moderne de cette déplorable voie de facile paresse dans laquelle elle s'est si malheureusement engagée. Des valses pour le piano, quelques romances, publiées il y a bientôt huit ou dix ans, ont suffi dès l'abord pour faire voir que M. Henri Reber ne voulait nullement suivre les errements routiniers. Dans ces compositions, modestes il est vrai, mais écrites avec un soin et une conscience qu'on n'est guère habitué à y trouver, on avait pu voir les germes d'un talent vrai et solide, prenant sa source dans une extrême délicatesse de sentiment et de goût, et cherchant à pénétrer jusqu'aux plus hautes profondeurs de l'art à l'aide d'une étude sérieuse et persévérante. Puis sont venus des trios de piano, des quatuors qui ont confirmé et accru encore les espérances que ses premières compositions avaient fait concevoir. Grâce au zèle et au dévouement de quelques artistes d'élite qui avaient su comprendre tout ce qu'il y a d'avenir dans le talent de M. Henri Reber, ses trios et ses quatuors lui ont déjà acquis une réputation méritée parmi les amateurs sérieux de l'art musical. On a pu les entendre cet hiver à de charmantes séances particulières que donnaient régulièrement tous les quinze jours les frères Batta, aidés de M. Seghers, l'habile violoniste, qui a si bien dirigé dimanche dernier l'orchestre chargé d'interpréter les inspirations de M. Henri Reber. Pour donner une idée de leur valeur, il suffira de dire que même lorsqu'ils venaient après les trios de Beethoven, les trios de M. Reber ne laissaient pas que de produire encore le plus grand effet, et faisaient naître dans l'âme de tous les auditeurs les plus vives et les plus douces sensations. Ce qui distingue surtout cette musique, c'est un fonds inépuisable de mélodies pleines de sentiment, qui savent trouver le chemin du cœur, manquant peut-être un peu de variété, mais ayant toutes une tournure à la fois naïve et fine qui leur donne une

physionomie originale et personnelle. En outre, on s'aperçoit aisément que M. Henri Reber a fait une étude approfondie et fructueuse des chefs-d'œuvre des grands maîtres qui l'ont précédé, et qu'il leur a pris le secret de ces heureux effets qu'ils savent produire à l'aide de combinaisons harmoniques inattendues et savamment ménagées. Son dernier trio en *mi* bémol encore inédit, est sans contredit un grand progrès sur tout ce que M. Reber avait fait jusqu'alors, car on y trouve dans plusieurs passages à un assez haut degré l'expression de force et d'énergie à laquelle on pouvait craindre que sa nature douce et tendre n'eût quelque peine à s'élever.

Encouragé par les brillants succès qu'il avait obtenus dans un cercle un peu restreint il est vrai, mais composé de juges compétents, cédant aux instances de ses amis, M. H. Reber s'est décidé à tenter une épreuve plus décisive et plus hasardeuse. Une symphonie a été écrite par lui et portée à la Société des concerts du Conservatoire qui l'a refusée, ou du moins qui n'en a accepté que deux parties, ce qui revient à peu près au même. Ainsi condamné par le comité de la Société des concerts, M. H. Reber, qui sait qu'il est permis de douter de l'infaillibité de ses jugements, en a appelé au public; c'est ce qui nous a valu le concert de dimanche dernier, dans lequel M. H. Reber s'est présenté d'une part avec sa symphonie, de l'autre avec une ouverture, un chœur, deux mélodies et une grande scène, abordant ainsi les deux principales divisions de l'art musical, la musique purement instrumentale ou symphonique, et la musique dramatique.

Nous tenions à faire précéder notre compte-rendu du concert de M. H. Reber par cette espèce d'avant-propos; maintenant qu'on a pu voir en quelle haute estime nous le tenons, nous serons plus à l'aise pour dire toute notre pensée sur les nouvelles compositions qu'il vient de soumettre au jugement du public.

Nous commencerons par la symphonie et à cette occasion nous croyons utile de dire quelques mots sur la nature et le but de ce genre de composition, sur les diverses opinions qui ont cours à son sujet dans le monde musical. Quelle a été l'origine de la symphonie? Il est évident que les instruments n'ont eu dans le principe d'autre but que d'accompagner la voix; puis, à mesure que le talent des exécutants s'est perfectionné, on n'a pas tardé à s'apercevoir que les instruments pouvaient se suffire à eux-mêmes pour produire la mélodie et l'harmonie, c'est-à-dire pour faire de la musique; et alors on a commencé à écrire de petites compositions qui se sont appelées *tocatta* ou *sonata* lorsqu'elles étaient pour un seul instrument, symphonie lorsqu'elles étaient pour une réunion d'instruments; la symphonie étant à la musique instrumentale à peu près ce qu'est le chœur à la musique vocale. Venue au monde dans de telles conditions, la symphonie n'a eu pendant long-temps d'autre but que de chercher purement et simplement à plaire par des combinaisons mélodiques et harmoniques plus ou moins agréables et savantes, mais qui ne se proposaient évidemment l'expression d'aucun sentiment, d'aucune idée. Haydn, que l'on a appelé à juste titre le père de la symphonie, parce que le premier il a su donner de l'importance à ce genre qui jusqu'à lui n'avait été traité que d'une manière très imparfaite, et par conséquent n'existait pour ainsi dire pas encore, Haydn n'a jamais songé à faire autre chose de la symphonie. Mozart l'a également comprise et exécutée de la même manière; seulement le génie de ces deux grands maîtres a su créer des chefs d'œuvre, et l'on peut dire que dans les limites restreintes où elle était encore renfermée il était impossible de tirer un meilleur parti de la symphonie. Après eux est venu un homme d'un immense génie, qui, non content d'agrandir le cadre adopté par ses deux illustres devanciers, de développer la forme de la symphonie, sa partie matérielle, a voulu l'idéaliser, la poétiser, en faire une sorte d'épopée musicale, lui donner pour ainsi dire une âme en la consacrant à l'expression d'une grande idée morale sous l'inspiration de laquelle toutes ses diverses parties doivent être composées.

Nous ne voulons pas dire que la symphonie ainsi transformée, appelée à une vie nouvelle par le génie d'un grand compositeur auquel la France peut seule jusqu'ici se vanter d'avoir donné un successeur, ait tué la symphonie telle que Haydn et Mozart l'avaient faite; mais il nous semble que l'une, placée dans une région bien plus relevée, doit nécessairement avoir une bien autre puissance d'effet et exiger une bien plus grande force de conception que l'autre. Pour bien exprimer notre pensée, nous dirons qu'aucune comparaison ne peut, selon nous, être faite entre ces deux genres de symphonie, et il faudrait même qu'on inventât pour chacun d'eux une dénomination différente, car ce sont évidemment deux espèces de compositions parfaitement distinctes et entièrement différentes.

Ceci posé, il ne reste plus qu'à déterminer la voie qu'a prise M. H. Reber. Nous avions espéré que ce compositeur, qui dans ses trios avait semblé vouloir marcher sur les traces de Beethoven, l'aurait également suivi sur le terrain de la symphonie; c'est donc avec quelque étonnement et même un peu de regret qu'il nous a fallu reconnaître dès les premières mesures de sa symphonie, que M. H. Reber, loin de chercher à aller en avant, était retourné en arrière. Nous pensions et nous pensons encore que M. H. Reber a assez de vitalité et de puissance pour contribuer activement à faire marcher l'art dans une voie ascensionnelle, et nous l'avons vu avec quelque peine, désertant la bannière du progrès, s'enrôler dans le parti de la résistance. Mais en prenant la symphonie de M. H. Reber pour ce qu'elle est et a voulu être, nous reconnaissons avec plaisir que c'est une œuvre remarquable à tous égards où brillent toutes les qualités que nous avons déjà désignées comme faisant le fonds de sa manière. Çà et là pourtant on y rencontre quelques réminiscences, quelques phrases banales qui font tache et la déparent un peu. Le premier morceau en *ut* débute sans introduction par un allegro dont le premier membre de phrase en unisson forté n'a absolument rien de neuf et appartient à tout le monde; nous sommes forcé d'en dire autant du second membre de phrase piano que font entendre les instruments à vent et du trait qu'exécutent les violons en descendant sur une basse ascendante au moment de l'éclat du fortissimo; mais la musique ne tarde pas à se relever, et l'on sent bientôt apparaître la personnalité de M. Reber, surtout dans le chant du milieu, qui est neuf, bien trouvé et heureusement modulé. Dans la seconde partie, on remarque un dessin épisodique de pizzicato d'instruments à cordes en crescendo sur lequel passent toutes sortes d'harmonies; ce dessin est d'un heureux effet, mais la phrase d'instruments à vent qui vient bientôt s'y joindre manque un peu de nouveauté. On voit reparaître encore le même dessin, toujours habilement traité, vers la fin du morceau, auquel il forme une coda intéressante.

L'andante en *la* bémol est, suivant nous, la meilleure partie de cette symphonie. C'est là que la sensibilité rêveuse de M. H. Reber se déploie le mieux et avec plus de charmes; le motif en est délicieux et heureusement varié par les voix différentes des instruments à cordes et à vent. Nous aimons beaucoup une espèce de variation que les premiers violons font entendre sur le motif, la seconde fois qu'il reparait, après une rentrée des plus heureuses. Ceci est imité de Beethoven. Il y a aussi à la fin une charmante petite phrase de clarinette.

Le menuet en *ut* mineur est d'un très bon caractère : il rappelle un peu, par le rhythme, le menuet du trio en *ut* mineur de Beethoven. Il y a dans la seconde partie un chant délicieux de violoncelles en *la* bémol, sur lequel les violons continuent très heureusement le dessin de deux notes par lequel ce morceau commence. Le trio en *la* bémol est un peu vague.

Le finale est un 6/8 d'un mouvement rapide dont le motif piquant est travaillé avec beaucoup d'art : nous le préférons au premier morceau. Il est remarquable par l'heureuse variété qu'il présente, et par l'habileté avec laquelle M. Reber a su mélanger les diverses parties d'instrument à vent, qui ont l'air de se poursuivre, et courent l'une après l'autre de la façon la plus originale.

Après la symphonie, l'ouverture du *Ménétrier* nous servira de transition pour passer à la musique dramatique de M. Reber. Cette ouverture commence par une courte introduction en *la* majeur, qui fait bientôt place à un allegro à trois temps en *la* mineur. Elle est bien traitée, mais elle manque un peu de couleur, et ne nous a pas semblé bien justifier son titre, malgré la phrase de hautbois qui commence l'allegro avec l'intention évidente d'imiter la musette ; elle est peut-être aussi un peu bruyante pour de la musique champêtre.

Le chœur des *Pirates* a eu les honneurs du *bis*. C'est une espèce de bolero très vif, dont le motif fortement rhythmé doit effectivement séduire l'oreille ; la ritournelle surtout a fait le plus grand plaisir. Nous croyons pourtant que ce morceau ne rend nullement la couleur de la poésie de Victor Hugo. Ce n'est là après tout que de la jolie musique d'opéra-comique, et M. Reber peut et doit faire mieux. Le refrain de ce morceau qui est en *ré* majeur, est habilement ramené par les instruments à vent, après une modulation où le chant s'arrête en *fa* majeur. Cette rentrée du refrain est encore plus imprévue et plus agréable dans le dernier couplet où la modulation s'arrête sur le ton de *fa* dièze.

Nous préférons de beaucoup au chœur des *Pirates* les deux mélodies, *la Captive* et *la Chanson du pays*. Cette dernière est pleine de naïveté et de charme. Quant à *la Captive*, peut-être pourrait-on dire que M. Reber a trop appuyé sur l'expression plaintive de la poésie de M. Victor Hugo, et négligé complétement l'expression de fierté et de courage qui y respire également ; mais comme musique, c'est une production très remarquable. A chacun des quatre couplets l'accompagnement y est varié de la manière la plus heureuse ; il y a surtout dans le dernier un effet de pédale supérieure sur la dominante *mi*, qui se fait entendre au commencement de chaque mesure, et qui trouve toujours moyen de faire partie de l'harmonie, même lorsque les différents accords qui passent dessous semblent devoir la rendre impossible.

Il y a de belles parties dans la grande scène de *Charles-Martel*, qui a terminé le concert ; mais, en général, ce morceau nous a semblé présenter une physionomie un peu confuse et manquer de plan et d'unité. Nous croyons qu'il faut en rendre responsable en partie l'auteur des paroles, dont la poésie, soigneusement écrite d'ailleurs, ne nous semble pas bien coupée pour la musique. Il y a bien dans cette scène un roi, des guerriers, des femmes, qui chantent les uns après les autres, ou ensemble ; mais on y distingue difficilement un air et des chœurs. Toute cette musique semble un peu trop sur le même ton et le même mouvement ; mais cette scène renferme des effets d'harmonie et d'instrumentation remarquables, et parfois de beaux accents dramatiques, comme, par exemple, le duo des femmes et des guerriers, et le cri de la fin, *Dieu le veut !* qui, poussé d'abord par le roi, est répété par les guerriers, puis par les femmes, et enfin par un chœur général.

Peut-être trouvera-t-on que dans notre appréciation des œuvres de H. Reber nous avons fait une bien large part à la critique ; cela est vrai, mais on aurait tort d'en conclure que nous avons cherché par là à les déprécier ; c'est au contraire une preuve de notre estime pour lui, de la haute valeur que nous lui assignons. Si M. H. Reber était un de ces compositeurs de second ordre auxquels on se contente de demander quelques inspirations gracieuses convenablement arrangées, nous l'aurions loué sans aucune restriction ; mais, nous l'avons déjà dit, M. Reber est un musicien que nous croyons appelé à prendre place au premier rang, et c'est parce que nous pensons qu'il peut faire beaucoup, que nous avons dû nous montrer exigeant, peut-être même un peu sévère à son égard. Cette part ainsi faite à la critique, nous n'hésitons pas à dire que les diverses compositions de M. H. Reber, malgré toutes les imperfections que nous avons cru devoir y signaler, nous donnent droit de compter sur un avenir de grand musicien.

N'oublions pas de mentionner le beau succès qu'a obtenu M. Baillot, l'habile professeur, qui a exécuté avec cette délicatesse et cette pureté d'archet qu'on lui connaît, un andante à sourdines de sa composition. Payons aussi à M. Seghers notre juste tribut d'éloges pour le zèle et le talent dont il a fait preuve dans la direction de l'orchestre qu'il a si bien initié dans tous les secrets de la pensée de l'auteur. Il y a quelque chose de flatteur à avoir su s'attirer l'amitié et le dévouement d'un artiste aussi habile, aussi versé dans la pratique judicieuse de son art que M. Seghers, et ce n'est pas là ce qui parle le moins haut en faveur de M. H. Reber.

Auguste Morel.

Correspondance.

STATISTIQUE MUSICALE DE BORDEAUX.

A M. le Touriste de la Gazette Musicale.

Deuxième lettre. (Suite et fin[1].)

Quelques mots encore, mon très cher correspondant, et ma tâche sera terminée. J'ai dit quelle est parmi nous la situation de l'art religieux ; il me reste à jeter un coup d'œil rapide sur l'état de l'art profane. A coup sûr la différence est grande : si l'église, en véritable marâtre, repousse le premier du sein qui l'a porté, le second au contraire ne rencontre partout qu'assistance et faveur. Rien ne lui manque pour se produire au grand jour, et se faire valoir sous tous les aspects possibles ; il a pour lui la scène, le concert, il a les solennités publiques, les salons, l'étude intime. Il est devenu familier à la classe aisée, à la petite bourgeoisie, et son culte, s'il n'est pas toujours très épuré, ne laisse pas que d'attirer de nombreux adorateurs.

Aussi ne faut-il pas s'étonner de la consommation d'instruments et de musique gravée qui s'opère journellement à Bordeaux, et va croissant d'année en année. Le chiffre des luthiers, marchands de musique, facteurs de pianos, etc., est même beaucoup plus élevé qu'on ne le présumerait d'abord ; et, chose bien digne de remarque, la majorité de ces établissements grandit en prospérité. Il suffit pour vous le prouver de citer les magasins de Raver, Fillastre, Funkes, Soye, Loriol, Parizot, Vigier, Brown, Traxel, qui sont tous en relation directe avec les principaux éditeurs, fac-

(1) Voir le numéro de la *Gazette musicale* du 28 avril 1839.

teurs et fabricants de la France ou de l'étranger, et facilitent l'écoulement d'une masse considérable de produits.

Ces ressources cependant sont bien loin d'être suffisantes à l'artiste, à l'amateur, qui éprouve le désir et le besoin de s'instruire. S'il veut pénétrer à fond dans son art, analyser, comparer les œuvres des différentes écoles, il se trouve arrêté tout court par un obstacle insurmontable. Les moyens de recherches et d'étude lui font faute; et, comme on sait, il ne lui est pas toujours possible de rassembler à ses frais les éléments si dispendieux de la science. Comment donc, en présence d'une nécessité incontestable, les sommités administratives de notre cité n'ont-elles pas conçu l'idée d'annexer à la bibliothèque publique une section spécialement musicale? N'est-il pas étrange qu'ayant une sorte de musée de peinture, notre ville ne possède pas un seul dépôt des ouvrages des principaux compositeurs? D'où vient enfin que notre savant bibliothécaire, M. Jouannet, partisan si dévoué de tout ce qui peut favoriser le mouvement intellectuel, n'a pas tenté de donner suite à un projet qui, après tout, n'est pas de nouvelle date? Évidemment il a reçu par le passé un commencement d'exécution, puisque la bibliothèque renferme quelques ouvrages de théorie musicale et un certain nombre de partitions françaises qui remontent aux deux derniers siècles, et, je crois, aux premières années de celui-ci. Mais, en définitive, nous n'avons rien au-delà; et je vous l'avoue, cette incroyable misère me fait porter envie à vos Parisiens, qui ont à leur disposition la bibliothèque musicale du Conservatoire, si considérablement enrichie depuis qu'elle a passé sous la direction habile et active de son administrateur actuel, M. Bottée de Toulmon. Ainsi donc, à moins de se procurer par eux-mêmes et à grands frais une collection des partitions nationales ou étrangères, le praticien et l'amateur en sont réduits à ne connaître guère que le répertoire lyrique de notre grand théâtre.

Or ce répertoire, comme vous le devinez aisément, ne saurait être que fort limité. Les charges pesantes qui jusqu'à ce jour ont grevé la direction, l'ont empêchée, quel qu'ait été son zèle, de multiplier dans une seule année le nombre des ouvrages mis à la scène. L'administration même la plus habile fléchit quelquefois sous ce pénible fardeau. Je ne connais pas beaucoup de directeurs qui se soient retirés sans encombre de ce poste périlleux, et aient pu faire face aux dépenses énormes dont ils sont accablés. Celui que nous perdons, M. Solomé, n'a pu, malgré sa grande intelligence administrative, échapper au danger de ses onéreuses fonctions. La somme qui lui était allouée par la ville n'était pour lui que d'un bien faible secours. Le chiffre de cette subvention ne dépasse pas 80,000 fr.; encore se trouvait-elle absorbée, et au-delà, par les droits des pauvres. Il est vrai que l'usage de la salle est concédé à la direction sans rétribution aucune; mais, je vous le demande, un si léger avantage peut-il faire contre-poids aux dépenses écrasantes dans lesquelles il faut se jeter pour entretenir convenablement quatre répertoires bien distincts : la tragédie ou le drame, la comédie, le ballet et l'opéra.

Ce dernier surtout (et il n'est pas nécessaire de se nommer M. Duponchel pour le savoir) nécessite des déboursés considérables qui ne sont pas toujours couverts par les recettes. En province, en effet, le cours des recettes subit des variations infinies; c'est un mouvement alternatif de hausse et de baisse qui dépend d'une foule de circonstances difficiles à prévoir, comme le retour précoce des beaux jours, la multiplicité des bals, des concerts surtout, l'embarras des affaires commerciales... C'est alors que l'aristocratie financière fait défaut, et la caisse se ressent tout particulièrement de son absence. Mais c'est bien pis, si la mise en scène d'un ouvrage lyrique de quelque étendue vient aboutir à un insuccès; le directeur peut dès ce moment songer à la retraite, car il est bien rare qu'il se relève d'un pareil échec. Il lui faudra plus d'un excellent ouvrage; et encore, sachez-le bien, la vogue du meilleur opéra est promptement épuisée. En quinze, vingt ou trente représentations au maximum, il a fait le tour du public. La foule n'en veut plus qu'à de longs intervalles, les loges, les banquettes restent vides, et cependant les frais continuent à s'accumuler. Voyez un peu : indépendamment d'un matériel considérable, M. Solomé avait engagé une première chanteuse, un premier ténor au taux de 22,000 fr. chacun; il lui fallait donner de 12 à 15,000 fr. à la première basse, au second ténor, à la seconde chanteuse, et tenir à sa solde un orchestre de quarante-cinq musiciens environ, et deux régiments de choristes mâles et femelles.

Comment s'imaginer cependant qu'ayant à lutter contre des circonstances défavorables et à soutenir un fait si accablant, M. Solomé ait trouvé moyen de nous donner, à des distances fort rapprochées et avec une mise en scène très brillante, *le Postillon*, *Piquillo*, *la Double Échelle*, *la Juive*, *les Huguenots*, *le Perruquier*, *le Domino*, *Marguerite*, *Anne de Boleyn*, *la Somnambule*, *la Figurante*, et plusieurs autres opéras dont le nom m'échappe en ce moment? M. Bousigue, entre les mains de qui il a résigné le sceptre de la direction, déploiera-t-il une activité aussi digne d'éloges? Je ne veux rien préjuger; il y aurait presque malveillance ou tout au moins imprudence manifeste. Cependant, je ne saurais passer plus avant sans rappeler à M. Bousigue certaines vérités que les directeurs des théâtres lyriques gravent assez malaisément dans leur mémoire. Ce n'est pas le tout que d'amorcer et satisfaire par des nouveautés continuelles les désirs renaissants de la curiosité; ce n'est pas le tout que d'étaler périodiquement un ample magasin de nippes et d'oripeaux supportables à l'œil, de multiplier des décors qui ne choquent pas trop le bon sens et la vraisemblance, et d'appeler à son aide tous ces accessoires de mise en scène qui produisent d'ordinaire sur le spectateur l'effet d'un pénible cauchemar; le grand point dans l'opéra est, si je ne me trompe, qu'il soit chanté, et avant tout, chanté juste. Voyez pourtant la diversité des opinions! Il ne me semble pas que notre dernier directeur ait songé à envisager l'exécution lyrique sous ce point de vue. A l'exception de mesdemoiselles Pouilley et Caroline, de M. et madame Bizot, sa troupe chantante donnait sans ménagement de perpétuels démentis aux principes de solfége; il est vrai que l'orchestre, composé de musiciens distingués, et conduit avec habileté par M. Fournera, faisait tous ses efforts pour épargner au public cette violation des lois de Rodolphe. Mais ce procédé, tout courtois qu'il fût, n'aboutissait en dernière analyse qu'à produire un système d'accompagnement beaucoup trop bruyant. Joignez à cela l'intolérable exécution des chœurs, dont ceux du Théâtre-Italien ne vous donneraient encore qu'une faible idée; et vous comprendrez, honorable Touriste, si j'ai de bonnes raisons pour prêcher une réforme complète, et recommander notre oreille souffrante à l'attention et à la bienveillance de M. Bousigue.

Tous les règnes, comme on sait, débutent par la clémence. Que le premier acte de la nouvelle administration soit donc tout favorable à la classe musicale, si durement traitée jusqu'à ce jour; que M. Bousigue s'occupe d'abord de la réorganisation des chœurs. Certes le sentiment musical et les belles voix ne sont pas rares parmi le peuple. Quel est donc le prétexte qu'on pourrait opposer à la destruction de ce vice radical? Ne voit-on que la bonne exécution de l'opéra demeurera impossible sur notre théâtre, tant qu'il manquera d'un élément si nécessaire aujourd'hui? Qu'on ne s'y trompe pas : l'absence de ce puissant élément anéantit

le bon effet des autres, et s'oppose à toute espèce d'équilibre dans l'ensemble.

Puisse, monsieur le Touriste, ce triste état de choses avoir absolument changé lorsque vous ferez à notre ville l'honneur de la visiter! Puisse-t-elle avoir marché à pas de géant dans la route sans limite du progrès où elle s'est engagée! Tel est le vœu le plus cher d'un partisan désintéressé de l'art qui prend ici congé de vous, monsieur, en vous offrant l'assurance de sa respectueuse estime, si, du moins, vous ne dédaignez pas l'estime d'

UN AMATEUR.

L'art musical vient de perdre un de ses plus illustres représentants. M. Ferdinand Paer, auteur de l'*Agnèse*, du *Maître de chapelle*, et d'un grand nombre de belles partitions, a succombé vendredi soir à une longue maladie; ce célèbre compositeur était âgé de soixante-huit ans. Ses obsèques auront lieu demain lundi. Nous lui consacrerons prochainement une notice détaillée.

Nouvelles.

*** Des événements intéressants se préparent à l'Opéra. Lundi prochain, aura lieu la reprise du *Comte Ory*, par Mario, et le début si impatiemment attendu de mademoiselle Nathan dans *la Juive*. Le petit nombre de privilégiés qui ont déjà été admis à entendre cette cantatrice assurent que la presse, qui s'en est déjà tant occupée, et de la manière la plus favorable, avant de la connaître, trouvera tout ce qu'elle en a déjà dit de bien réalisé au-delà de ses espérances. Mademoiselle Lucile Grahn, charmante danseuse qui, l'année dernière, a paru deux ou trois fois avec beaucoup de succès, est définitivement engagée et vient d'arriver à Paris. On pense qu'elle débutera bientôt dans *le Dieu et la Bayadère* ou dans *la Sylphide*. Enfin, l'on assure que les débuts de mademoiselle Rieux auront également lieu bientôt; on ne sait pas encore si elle paraîtra dans le rôle d'Alice ou dans celui de Valentine.

*** Madame Dorus-Gras prendra possession, le 15 de ce mois, du congé de trente jours que lui accorde son engagement. La *Société philharmonique* de Londres lui ayant fait des propositions, c'est dans cette ville que la célèbre cantatrice se rendra.

*** *Les Treize* continuent d'obtenir un beau succès au théâtre de la Bourse. Les morceaux détachés paraîtront le 15 de ce mois.

*** On annonce les prochains débuts de madame Garcia.

*** Le théâtre de la Renaissance partage ses travaux entre deux pièces importantes qui seront toutes deux représentées vers la fin de la semaine prochaine : *le Naufrage de la Méduse*, opéra de genre en deux actes et quatre parties, pour les débuts de M. Gilbert, jeune ténor, et de mademoiselle Clary, prima donna. Cet ouvrage, qui réunira à un poëme intéressant une musique dont on dit d'avance beaucoup de bien, et de magnifiques décorations, est appelé, assure-t-on, à un grand succès. *Deux jeunes femmes*, drame en cinq actes et en prose, est attribué à un auteur homme de beaucoup d'esprit et connu au théâtre par de nombreux succès; les principaux rôles sont confiés à Chéri, à madame Albert et à mademoiselle Crécy, qui fera ses débuts à la Renaissance dans cette pièce.

*** Le célèbre compositeur et violoncelliste Romberg vient d'arriver à Paris. Il se propose d'y publier sa *Méthode de violoncelle*, fruit de dix années de travaux et de soins. La publication de cet ouvrage du plus grand violoncelliste de notre siècle devra exciter à un haut degré l'attention des artistes et des personnes qui cultivent ce bel instrument.

*** Voici de nouveaux détails sur le concours pour le grand prix de composition. Le sujet que les élèves avaient à traiter était une scène intitulée *Fernand*, pour trois voix : soprano, ténor et basse-taille. Voici les noms des six concurrents : MM. Deldevez, Daoclé, Gounod, Roger, Garaudé, Bazin. Le *grand prix* a été obtenu par M. Charles Gounod, âgé de vingt ans et demi, élève d'abord de MM. Reicha et Lesueur, et actuellement de MM. Halévy et Paër. Ce jugement est d'autant plus honorable pour le jeune lauréat, que l'Académie a prononcé en sa faveur à la presque unanimité. Sur vingt-sept votants, M. Gounod a réuni vingt-cinq suffrages. — Le *second prix* a été accordé à M. Bazin.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Bordeaux*. — Mademoiselle Dhennin est dans cette ville où elle a donné plusieurs concerts qui ont fait une grande impression.

Voici la composition du personnel de notre nouvelle troupe d'opéra : MM. Raynecot, Audran, Loveudal, Henri Jules, *ténors*; Baptiste, *baryton*; Boucher, Fleury, Samson, *basses*; Charles, Dheron, *ténors-comiques*. — Mesdames Poulley, Ozy, Renouf. — Nous ne voyons pas dans l'ensemble de ces noms les éléments d'un succès complet et productif.

*** *Toulouse*. — On a donné, le 26 avril, la première représentation d'un opéra-comique indigène. Cet ouvrage, en trois actes, intitulé *la Chasse saxonne*, est de M. Justin Cadaux pour la musique. Les paroles sont d'un jeune auteur qui a eu la modestie de ne pas se nommer. Les journaux de Toulouse font le plus grand cas de la partition de M. Cadaux, et rapportent qu'il a été demandé et fort applaudi quand il a paru.

M. Gau, qui écrit dans la *France méridionale* de bons feuilletons sur la musique, résume ainsi son jugement sur la partition de M. Cadaux : « L'ouvrage entier est soigneusement écrit, soigneusement travaillé, et en tout point digne d'un homme qui a la conscience de son art. Son orchestration est en général irréprochable, et c'est la qualité dominante qui lui donne le plus de droits à nos éloges. »

*** *Orléans*. — On nous signale un acte de vandalisme sur lequel nous devons appeler toute l'indignation des amis de l'art qui résident dans cette ville. L'église de Sainte-Paterne possède un vieil orgue, curieux par sa forme, mais dont la réparation est devenue urgente. Cette réparation vient d'être confiée *au geôlier de la prison*, qui cumule ainsi l'exercice de ses fonctions avec le métier difficile de facteur d'orgues auquel il n'entend rien. Ce fait isolé semble peu important; malheureusement nous pourrions faire connaître une foule d'autres dégradations et de mutilations commises dans nos plus beaux instruments par la main ignorante et harmonicide des ouvriers de province.

*** *Strasbourg*. — On lit dans le *Journal du Haut et Bas-Rhin* : Au moment où l'opéra allemand débute ici avec un succès incontestable, nous croyons devoir donner quelques détails sur la première cantatrice de cette troupe d'opéra.

Madame Fischer-Achten (Caroline), née à Vienne, est fille de M. Achten, intendant militaire autrichien. C'est à Stockeran près Vienne, où son père était en garnison, que son talent musical a été cultivé de 1823 à 1837 par les maîtres Piock et Reinhos, qui la formèrent pour la musique d'église. C'est en cette qualité qu'elle chanta les solos dans les messes en musique, et que sa voix acquit le volume et l'étendue qu'on lui reconnaît encore aujourd'hui, et surtout l'expression qu'elle met dans les *adagio* et *cantabile*. Plus tard elle prit des leçons de Ruckel, Dommer et Ciccimara; elle débuta avec succès à Vienne en 1827; depuis cinq ans elle est attachée au théâtre ducal de Brunswick en qualité de première cantatrice. On cite le rôle d'*Alice* de Robert comme un des meilleurs de son répertoire.

MM. les abonnés ont reçu avec le dernier numéro de la Revue musicale, *le* Récitatif et Prière *composé pour les débuts de M. Mario dans* Robert-le-Diable, *par M. Meyerbeer.*

Le Directeur, MAURICE SCHLESINGER.

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

6e Année. — 1839. **REVUE** ET N° 19.

GAZETTE MUSICALE DE PARIS,

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, DE BALZAC, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, CASTIL-BLAZE, PHILARÈTE CHASLES, F. DANJOU, EDME SAINT-HUGUE, ALEX. DUMAS, ELWART, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), AD. GUÉROULT, F. HALÉVY (de l'Institut), JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, G. LEPIC, LISTZ, MARX, EDOUARD, MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, RICHARD, L. RELLSTAB (rédacteur de la GAZETTE DE BERLIN), GEORGES SAND, J.-G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT A LA REVUE et à la GAZETTE MUSICALE.

Paris.	Départ.	Étrang.
3 m. [illegible]	9 »	10 »
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	34 »	38 »

La Gazette Musicale paraît le dimanche, et la Revue Musicale le jeudi de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la *Revue et Gazette Musicale de Paris*, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; et chez tous les marchands de musique de France.

Prix d'abonnement à la *Revue et Gazette Musicale*, 30 fr. par année.

PARIS, DIMANCHE 12 MAI 1839.

IL SERA DONNÉ A LA FIN DE CHAQUE MOIS UNE LIVRAISON des *ARCHIVES CURIEUSES DE LA MUSIQUE.*

ANNONCES : 1 f. la grande lig. de 55 lettres

SOMMAIRE. Exposition des produits de l'industrie, par G.-E. Anders. — *Nécrologie.* E. Paër, par Fétis. — Lettre d'un Touriste au directeur de la *Gazette musicale.* — Nouvelles. — Annonces.

EXPOSITION

DES PRODUITS DE L'INDUSTRIE.

L'ouverture de l'exposition a eu lieu au jour fixé, bien que l'ajournement de cette solennité eût été préférable, selon nous, et selon le vœu même d'un grand nombre d'exposants, auxquels le temps avait manqué pour arranger leur étalage ou apporter les objets destinés à figurer dans cette magnifique exhibition. Beaucoup de places entièrement vides se remplissent peu à peu sous les yeux du public, et il faudra au moins quinze jours encore pour que tout soit en ordre.

Dès le premier moment une affluence considérable envahissait toutes les salles, se pressant et s'agglomérant dans les enceintes parfois trop étroites pour la circulation. On avait hâte de constater le progrès et de contempler les merveilles de l'industrie française, qui, il faut en convenir, va bientôt se placer à la tête de l'industrie de l'Europe; si la France reste inférieure encore pour quelques objets usuels, sa supériorité est marquée dans tout ce qui tient à l'élégance et au bon goût. Aussi les étrangers accourent-ils de loin pour payer leur tribut d'admiration à des produits qu'ils chercheront à imiter et à importer dans leur pays. Le roi de Bavière a envoyé de Munich un professeur chargé spécialement de rédiger un compte rendu approfondi de tout ce qu'il jugera remarquable sous le rapport de la nouveauté et de la perfection. Nous ignorons si d'autres états ont suivi cet exemple; ce qu'il y a de certain, c'est que l'exposition de 1839 aura du retentissement dans toute l'Europe.

Quant à nous, nous n'avons pas à nous occuper du mouvement général de progrès qui s'est opéré dans toutes les branches de l'industrie; notre spécialité nous trace les bornes dans lesquelles nous aurons à nous restreindre. Ce sont principalement les instruments de musique, les innovations, les perfectionnements ayant rapport à notre art, qui formeront l'objet de nos investigations.

Dans les cinq ans qui se sont écoulés depuis la dernière exposition, les facteurs n'ont pas cessé de rivaliser de zèle et d'habileté. Les résultats de cette lutte vont être soumis aux yeux du public; mais il serait difficile de les apprécier dès à présent. Ici comme ailleurs l'exhibition est loin d'être au grand complet, et il faudra attendre l'arrivée des retardataires. Des pianos exposés provisoirement pour occuper la place de ceux qui reçoivent en ce moment la dernière main dans les ateliers, des orgues non encore achevées, des montres destinées à contenir des flûtes, des hautbois et autres instruments, voilà ce qu'on remarque en parcourant la quatrième salle qui renferme les instruments de musique.

En attendant que nous puissions nous livrer à l'examen des objets qui doivent arriver prochainement, nous nous contenterons de faire quelques observations générales et comparatives que nous croyons utiles de soumettre à nos lecteurs.

Ce qui frappe d'abord, c'est le nombre toujours croissant des facteurs qui se présentent à chaque exposition. On y voit la preuve de l'extension considérable qu'a prise et que prend encore de jour en jour cette branche d'industrie, devenue si importante par suite du goût pour la musique, aujourd'hui répandu dans toute la France. Les artistes, les amateurs se multipliant partout, il faut bien que les instruments suivent cette progression. De nouveaux ateliers s'élèvent, et la province, jadis tributaire de la capitale pour ses pianos, compte aujourd'hui plusieurs facteurs qui n'ont

pas redouté d'entrer en concurence avec ceux de Paris.

En 1834, on comptait 94 facteurs et luthiers; aujourd'hui on en trouve 133. Et encore le jury a-t-il été, assure-t-on, cette fois plus sévère dans son choix pour l'admission des objets, en refusant tout ce qui lui semblait peu digne de figurer dans ce grand bazar national. On parle d'un violon de terre cuite, pouvant servir en même temps de cruche, impitoyablement exclus du concours, au grand regret de son auteur, qui a dû voir d'un œil d'envie accepter le violon de métal d'un compétiteur plus heureux.

Parmi les instruments réunis dans la salle de l'exposition, les pianos sont les plus nombreux; cependant on n'en voit pas autant qu'à la dernière exposition, bien que le nombre des facteurs indiqués sur le *catalogue officiel* soit plus considérable. (Il est de 68, tandis qu'en 1834 il n'était que de 57). Peut-être même parmi ces pianos s'en trouve-t-il encore que l'on aurait pu exclure, pour donner plus d'espace à ceux qui méritent d'être examinés, ce qui ne sera pas facile dans l'état de choses actuel. Tous ces instruments sont entassés les uns sur les autres, serrés dans des enceintes étroites de telle manière qu'on ne peut y placer une chaise pour jouer convenablement. C'est faire manquer le but de l'exposition. Ce but, selon nous, est de pouvoir comparer les divers produits qui s'y présentent; car cette comparaison seule permet de juger du mérite des fabricants. Or, il nous semble qu'une des qualités essentielles d'un instrument de musique est la nature du son. La beauté extérieure n'est qu'un accessoire très secondaire, et souvent même en rapport inverse avec la bonté de l'instrument. Combien de pianos dont le mérite principal consiste dans les ornements d'ébénisterie! Il parait que le directeur de l'exposition n'a eu en vue que ce mérite-là, et qu'il regarde les pianos comme des meubles qui, pour être appréciés, n'ont besoin que d'être *vus*. Dès lors on ne s'étonnera plus qu'il n'ait pas craint d'en faire absorber le son par d'énormes tapis qui se trouvent suspendus à côté de ces instruments. Il était cependant facile d'éviter cet inconvénient par une distribution différente. Dans une des galeries voisines on a étalé de grands modèles de marqueterie. Pourquoi ne pas ranger cette marqueterie autour des pianos, envoyant les tapis à la place qu'elle occupe? On ne nous opposera pas le système de classement à observer pour les produits; car il est tellement vague et arbitraire, que des objets qui devraient être rapprochés, se trouvent disséminés dans toute l'étendue des diverses galeries.

Déjà, en 1834, des plaintes se sont élevées de la part des facteurs d'instruments. On n'en a pas tenu compte, et l'on continuera probablement à faire de même aux prochaines expositions, à moins que l'on ne construise un édifice définitif au lieu de ces baraques éphémères qui s'élèvent à grands frais pour disparaître au bout de quelques mois. Un édifice définitif présenterait des avantages sous plusieurs rapports, et on a peine à concevoir comment les projets présentés à cet effet n'ont pas eu de suite. En 1827, un fabricant distingué de Paris, M. Rey, publia un écrit dans lequel il fit valoir la salutaire influence des expositions périodiques, et démontra la nécessité de fonder un vaste local destiné à renfermer les plus belles créations de l'industrie nationale. Bien que soutenu par un grand nombre de suffrages, ce projet eut le sort de tant d'autres, et ne fut pas mis à exécution. Aujourd'hui que nos architectes s'occupent d'embellir la capitale de constructions magnifiques, que des palais et des monuments surgissent de toutes parts, ne serait-il pas convenable de reprendre une idée abandonnée à tort, et d'ériger à l'industrie un monument qu'elle réclame de tous ses vœux? Si l'on prenait une décision à cet égard, nous voudrions qu'il y eût une salle particulière, vaste et sonore, uniquement destinée à recevoir les instruments de musique. C'est là que les facteurs seraient placés dans des conditions favorables pour leurs produits; et l'exposition deviendrait pour eux un véritable concours, comme elle l'est aujourd'hui pour les fabricants de tout objet qui ne s'adresse qu'à la vue.

Il serait facile d'utiliser cette salle dans l'intervalle d'une exposition à l'autre, on la ferait servir de salle de concerts; de cette manière, on procurerait aux artistes un local plus convenable que la plupart de ces salons de nos facteurs, où un petit nombre d'élus se trouve bien placé dans la pièce principale, tandis que les autres, relégués dans les pièces voisines et dans les couloirs, sont réduits à ne rien voir et à n'entendre qu'à moitié.

Nous n'avons pas l'intention de nous étendre sur l'histoire des expositions, dont l'idée première est due incontestablement à la France. Nous ne ferions que répéter des choses assez connues en disant qu'elles remontent à 1798, où l'on appela pour la première fois tous les genres d'industrie à un concours national qui ne fut pour ainsi dire qu'une fête manufacturière de trois jours. On sait que les expositions suivantes eurent lieu à des intervalles inégaux (1801, 1802, 1806, 1819, 1823, 1827, 1834)

La première exposition, d'ailleurs bornée à un petit nombre d'exposants (il n'y en avait en tout que 84), ne présenta rien pour la musique, si ce n'est le *chronomètre musical* de Breguet, les pendules à jeu de flûtes, et les boîtes à carillon de Lemaire.

A la seconde (en 1801), on vit de la musique imprimée en caractères mobiles d'après un nouveau procédé d'Ollivier, qui reçut la médaille de bronze. Lemaire y reparut avec ses jeux de flûtes et ses carillons, qui lui valurent une mention honorable.

A la troisième enfin (1802), l'on vit paraître pour la première fois des facteurs d'instruments. Nicolas, de Mirecourt, envoya des violons, et Reisse, de Strasbourg, exposa, comme dit le catalogue, *un nouvel instrument de musique auquel l'inventeur a donné le nom de contre-basse.* Ollivier se trouva en présence de Bouvier qui rivalisait avec lui pour la typographie musicale. C'était peu encore sans doute, mais c'était un commencement.

A la quatrième exposition (1806), il y eut un progrès remarquable, les facteurs d'instruments se présentèrent plus nombreux, et plusieurs se signalèrent par de nouvelles inventions. Tels furent Dupoirier, qui exposa *un piano-forte d'un nouveau genre, dont le mécanisme* était *en sens contraire des autres instruments de cette nature;* Cousineau, qui avait adapté à la harpe un mécanisme produisant *un effet de sourdine et d'écho inconnu jusqu'alors;* Laurent, qui venait de fabriquer des *flûtes en cristal;* Pfeiffer qui fit entendre un *nouvel instrument appelé Harmomélo;* Schmidt qui présenta un *piano-harmonica.* Il y eut encore quelques objets, tels qu'une *pendule à concert de flûte et de piano-forte* jouant vingt-cinq airs, ouvrage de Bofenchen, et le *chronomètre* de Breguet, perfectionné et indiqué sous le nom de *pendule qui divise les temps pour les compositeurs de musique, et qui peut les régler pour marquer la marche des troupes.* La typographie musicale en caractères mobiles se fit remarquer par de nouveaux essais d'après les procédés de Godefroy.

L'élan était donné, et l'industrie musicale se développa d'une manière rapide et prodigieuse aux expositions suivantes. Celle de 1819 fit du bruit; car c'est là que parut le premier *tam-tam* fondu en France à l'école de Châlons, d'après les découvertes de M. d'Arcet, directeur de cette école. Parmi les facteurs, au nombre de treize, on remarqua les frères Erard avec des pianos et des harpes magnifiques qui leur

valurent la médaille d'or, récompense qu'ils ont continué à obtenir aux expositions suivantes. Les instruments à vent, en cuivre, s'étaient perfectionnés sous la main habile de M. Labbaye ; un *piano-violon*, de Schmidt, attira l'attention du public comme une nouveauté, bien que ce ne fût là qu'une idée ressuscitée.

A la sixième exposition (1825) des noms célèbres aujourd'hui parurent pour la première fois, et eurent leur part aux récompenses décernées pour des inventions ou des perfectionnements. Tels furent Pape, Petzold, Roller, pour le piano ; Nadermann, pour la harpe; Muller, pour la clarinette, etc. On distribua quinze médailles entre 37 exposants.

La septième exposition (1827) fut très brillante; cinquante-sept facteurs et luthiers avaient répondu à l'appel du gouvernement, et un progrès remarquable fut constaté dans la fabrication des instruments de musique. Déjà la France occupait un rang élevé dans cette branche d'industrie, elle n'avait qu'à continuer ses efforts pour acquérir une supériorité qui ne saurait guère lui être contestée aujourd'hui. A côté des réputations déjà faites, se rangeaient des réputations jeunes encore, qui se sont consolidées depuis, et dont plusieurs reparaissent aujourd'hui dans tout leur éclat. Nous n'entrerons pas ici dans les détails sur les instruments qui se firent alors remarquer par d'importantes améliorations, nous réservant d'y revenir au besoin, pour établir des points de comparaison entre le passé et le présent.

Tout le monde a gardé le souvenir de 1834, et de la grande solennité manufacturière qui se renouvela alors pour la huitième fois dans une progression toujours croissante Sur 2,245 exposants il y eut 94 facteurs et luthiers; en y ajoutant les fabricants de cordes et d'autres objets relatifs à la musique, le nombre des exposants se monta, pour la partie musicale, à 105. Une nouveauté, qui prouvait le progrès de l'art en province, se manifesta à cette occasion. Ce fut la première fois que des facteurs de pianos des départements entrèrent en concurrence avec leurs confrères de Paris. La lutte d'une industrie naissante contre des établissements fortifiés par de longs succès, devait, on le pense bien, être inégale. Mais, comme l'a dit un de nos savants collaborateurs, en pareil cas l'admission à la concurrence est déjà une victoire Aujourd'hui, un de ces compétiteurs, M. Boisselot, de Marseille, entre de nouveau en lice avec quatre pianos de sa fabrique, qui, dit-on, se distinguent par un mécanisme de son invention aussi utile qu'ingénieux.

Nous voilà arrivés à l'exposition qui vient de commencer, et qui s'annonce comme la plus brillante de toutes. Elle l'est, en effet, quant au chiffre des exposants, dont le nombre total s'élève à 3,348, parmi lesquels nous en trouvons 157 pour les instruments, et toutes sortes d'objets qui ont plus ou moins de rapport avec notre art. Mais les progrès reels répondent-ils à l'accroissement du chiffre? L'espace qui nous sépare de 1834 a-t-il été fécond en nouvelles découvertes? C'est ce que nous allons examiner successivement dans les articles que nous consacrerons aux instruments exposés, et dans lesquels nous passerons en revue tout ce qui mérite de fixer l'attention du public musical.

G.-E. Anders.

Nécrologie.

PAER.

Depuis quinze ans, la mort semble se plaire à frapper les plus belles illustrations de la musique! Dans ce court espace de temps, nous avons vu descendre au tombeau Weber, Fesca, Beethoven, Kreutzer, Catel, Hérold, Boïeldieu, Lesueur; la jeunesse, l'âge mûr et la vieillesse du talent, tout a été plongé dans cet abîme. A peine la place laissée vide à l'Institut par la mort de Lesueur a-t-elle été remplie, que voici de nouveau un fauteuil devenu vacant par la mort imprévue de Paër. Je désire que le temps ne vienne point où l'on ait à chercher avec anxiété ceux qui doivent remplacer tant de glorieux souvenirs de l'art; mais la mort frappe vite, et le talent se forme avec lenteur!

Paër succombe aux suites d'une caducité précoce; peut-être ne fut-il point assez ménager des avantages d'une robuste constitution. A soixante-huit ans ses forces épuisées l'ont abandonné comme s'il en eût eu quatre-vingts ; mais jusqu'au dernier jour il a conservé les qualités d'un esprit vif et fin, un goût délicat et une rare facilité de production.

Né à Parme, le 1er juin 1771, Paër avait appris, presque en se jouant, les éléments de la musique ; puis un organiste de quelque talent, et un violoncelliste, ancien élève du Conservatoire de Naples, avaient été ses maîtres de composition. Mais la nature lui avait moins donné la persévérante volonté nécessaire pour de fortes études, que l'instinct de l'art et le besoin de produire. A seize ans, il s'affranchit des entraves de l'école et s'élança dans la carrière du compositeur dramatique. Son premier ouvrage fut la *Locanda de vagabondi*, opéra-bouffe où brillait déjà cette verve comique qui fut une des qualités distinctives de son talent. *I pretendi burlati* succédèrent bientôt à ce premier essai; bien qu'il ne fût point encore parvenu à sa dix-septième année lorsqu'il écrivit cette partition; bien qu'elle ne fût destinée qu'à un théâtre d'amateur, elle est restée au nombre de ses productions où l'on remarque les mélodies les plus heureuses, et le meilleur sentiment d'expression dramatique. Le succès de cet opéra ne fut point renfermé dans les limites de la *villa* où il avait vu le jour; on en parla dans toute l'Italie, et bientôt le nom du jeune maître retentit avec honneur à Venise, à Naples, à Rome. Vingt opéras dont la plupart obtinrent la faveur du public, se succédèrent avec rapidité; à Venise, où, pour avoir obtenu le titre de maître de chapelle, il écrivit en peu de temps *Circe*, *i Molinari*, *i due Sordi*, *l'Intrigo amoroso*, *l'Amante servitore*, *la Testa riscaldata*, *la Sonnambula;* à Naples, il donna *Ero e Leandro* dont le rôle principal avait été composé pour la célèbre cantatrice Billington; à Florence parurent *Idomeneo* et *l'Orfanna riconnosciuta;* à Parme, *Griselda*, un des meilleurs ouvrages du maître, *il Nuovo Figaro*, *il Principe di Tarento;* à Milan, *Ora fa Tutto* et *Tamerlano;* à Rome, *una in Bene ad una in Male;* à Bologne, *Soffonisba;* à Padoue, *Laodicea* et *Cinna*.

Pour tant d'ouvrages, moins de dix ans avaient suffi au compositeur, malgré les dissipations de la vie de plaisirs où il s'était plongé dès son entrée dans le monde. Gai, spirituel et doué de tous les avantages qui procurent aux hommes de certains succès, il passait sa vie près des femmes de théâtre. L'une d'elles devenue madame Paër fut une cantatrice distinguée. Séparée ensuite de son mari, elle s'est retirée à Bologne, où son existence n'est, dit-on, point heureuse.

Paër, écrivant en Italie, avait pris pour modèles Cimarosa, Paësiello et Guglielmi, soit pour la disposition géné-

rale de ses compositions dramatiques, soit pour le style des mélodies bouffes ou sérieuses : son génie personnel ne s'était manifesté que dans ses détails. Appelé à Vienne en 1797, il y entendit la musique de Mozart, et dès lors une modification sensible se fit remarquer dans son talent, son harmonie devint plus vigoureuse, son instrumentation plus riche, sa modulation plus variée. C'est à cette deuxième manière qu'appartiennent ses opéras *I Fuorusciti di Firenze*, *la Camilla*, *Ginevra degli Almeri*, *Achille* et *Sargino*. Ces ouvrages, une *Leonora ossia l'amore conjugale*, que le *Fidelio* de Beethoven a fait oublier, quelques petits opéras bouffes, de grandes cantates et plusieurs oratorios, furent les principaux travaux de Paër à Vienne, à Dresde et à Prague. A la mort de Naumann, l'électeur de Saxe crut ne pouvoir mieux le remplacer que par le maestro de Parme. Fixé à Dresde pendant plusieurs années, Paër y travailla ses ouvrages avec plus de soin qu'il n'avait fait jusqu'alors, et c'est de cette époque que datent ses meilleures compositions. Il occupait encore son honorable position à la cour de Dresde lorsque cette ville fut envahie par l'armée française dans la campagne de 1806. Charmé par la représentation du nouvel opéra *Achille*, Napoléon voulut attacher l'auteur à son service, et par ses ordres, un engagement fut fait avec le compositeur pour toute sa vie, avec un traitement qui, réuni aux divers avantages qui lui étaient assurés, composait un revenu de près de 50,000 fr.

Paris semblait devoir exercer sur l'auteur de *Camilla* et de *Sargine* l'heureuse influence qu'il avait eue sur d'autres artistes célèbres de l'Allemagne et de l'Italie, c'est-à-dire transformer son talent, lui donner un caractère plus élevé, plus dramatique, et surtout lui inspirer le désir de justifier par de belles compositions le choix que l'empereur avait fait de lui pour diriger sa musique, à l'exclusion de quelques illustres musiciens que la France possédait alors. Il n'en fut point ainsi; car dès ce moment Paër borna lui-même sa carrière aux soins d'une courtisanerie peu digne d'un tel artiste. Incessamment occupé de détails de représentations à la cour ou de concerts, on le vit à trente-six ans, à cette belle époque de la vie où le talent acquiert ordinairement ses plus grandes qualités et son cachet individuel, on le vit, dis-je, ne plus produire qu'à de longs intervalles un *Numa Pompilio*, une *Didone*, une *Cléopâtre* et des *Baccanti*, qui n'ajoutèrent rien à sa renommée. Accompagnateur parfait et chanteur excellent, c'était aux succès de ces deux emplois qu'il avait borné son ambition, parce que son ambition s'était rétrécie jusqu'au désir unique de plaire au maître. Dès ce moment, Paër nous offrit donc le spectacle affligeant d'un grand musicien qui prenait plaisir à s'abaisser lui-même pour mériter quelques faveurs de plus; et telle fut la funeste habitude qu'il prit d'une existence si peu digne de son talent, qu'il n'en connut plus d'autre jusqu'à la fin de ses jours. Lorsque le prince qui payait ses services avec tant de magnificence eut été renversé du trône, ce ne fut point à son génie, jeune encore et vigoureux, que Paër demanda des ressources contre l'adversité; faible comme les hommes de cour que le caprice de la fortune abandonne, il ne sut que se plaindre et se rabaisser encore jusqu'à remplir chez de simples particuliers le rôle qu'il avait rempli près de Napoléon. On le voyait chaque matin, courant chez des chanteurs ou des instrumentistes, perdre son temps à arranger des concerts, à concilier de petits intérêts d'amour-propre, pour atteindre le but qu'il se proposait, et quelquefois à ourdir quelque petite noirceur italienne contre l'artiste qu'il n'aimait pas ou dont il croyait avoir à se plaindre. Après que la restauration et le duc d'Orléans, aujourd'hui roi des Français, lui eurent donné de l'emploi, et lorsque la direction de la musique du Théâtre-Italien lui eut été confiée, il n'en continua pas moins ses courses quotidiennes, ses habitudes d'organisateur de concerts et ses petites intrigues.

Pourtant ce n'était pas, comme on pourrait le croire, que son talent se fût affaibli. Dans un voyage qu'il fit à Parme, en 1810, on obtint de lui qu'il écrivît un opéra pour une société d'amateurs. Son génie se réveilla; la partition de l'*Agnese* fut rapidement écrite, et cet ouvrage, uniquement destiné d'abord aux plaisirs d'un château, devint le plus beau titre de gloire de son auteur. Qui n'aurait pensé que le succès universel de cette belle partition aurait fait renaître la noble ambition du talent au cœur de l'artiste qui l'avait conçue? Eh bien! il n'en fut point ainsi; car après le triomphe de l'*Agnese* douze ans s'écoulèrent sans que Paër songeât à demander de nouvelles inspirations à sa muse.

On s'étonnait qu'avec la parfaite connaissance de la langue française, son esprit vif et sa gaieté pleine de verve, il n'eût jamais écrit pour la scène française. Il est vrai qu'il parlait souvent d'une partition d'*Olinde et Sophronie* qu'il se plaignait qu'on n'eût point voulu mettre en scène à l'Opéra; mais je crois qu'il n'écrivit jamais que quelques morceaux de cet ouvrage, et que la paresse du compositeur était d'accord avec l'insouciance du directeur de l'Académie royale de musique. Quoi qu'il en soit, Paër avait atteint sa cinquantième année lorsque, cédant à des importunités de salon plutôt qu'au besoin de produire, il écrivit la musique du *Maître de Chapelle*, charmant opéra-comique où l'on trouve trois morceaux devenus classiques et dignes des plus grands maîtres. Mais ce réveil du talent ne fut encore qu'un caprice, et celui que la nature avait si libéralement doté continua à se montrer ingrat envers elle.

La mort de Cimarosa et la vieillesse de Paësiello avaient laissé Paër en possession du sceptre de l'opéra italien, en partage avec Mayr. Depuis 1801 jusqu'en 1813, c'est-à-dire jusqu'à l'apparition du *Tancrèdi* de Rossini, il n'y eut point en Italie de compositeur qui pût lutter avec ces maîtres; car quelques succès de verve comique obtenus par Fioravanti ne le mirent jamais sur la même ligne. Il faut même avouer que la nature avait été plus prodigue de ses bienfaits pour l'auteur de l'*Agnese* que pour celui de *Medea*, et que celui-ci devait plus au travail qu'à l'inspiration. Jamais circonstances ne furent plus favorables au talent que celles où Paër fut placé pour se faire une grande renommée et atteindre le but élevé de l'art. Manqua-t-il de génie pour une si belle mission? Je crois pouvoir répondre affirmativement à cette question, malgré la haute estime que j'ai pour son talent, et bien que je croie qu'avec plus de foi dans l'art il aurait pu s'élever davantage. Si l'on étudie avec attention les meilleures productions de Paer, on y trouvera de charmantes mélodies et même de ces phrases heureuses de longue période qui décèlent un sentiment profond : l'expression dramatique y est souvent heureuse; l'harmonie et l'instrumentation ont de l'effet et du piquant; quelquefois même, particulièrement dans *Agnese*, le compositeur s'élève jusqu'au plus beau caractère; mais quel que soit le prix de ces qualités, on ne peut nier qu'elles ne suffisent point pour constituer des créations qui font époque dans l'art, et qui marquent d'un signe certain une de ses périodes historiques. De là vient que le goût sembla sommeiller à l'égard de l'opéra italien pendant les douze premières années du XIXe siècle. La musique de Paer faisait éprouver de douces, d'agréables sensations aux amateurs, mais ne les livrait point à ces transports fanatiques d'admiration qui avaient autrefois accueilli les œuvres de Cimarosa ou de Paësiello, et qui se réveillèrent pour les hardiesses de Rossini. Paer se plaignit souvent des emprunts que celui-ci avait faits à ses ouvrages; mais on sait que c'est aux artistes de cette trempe qu'il est permis d'emprunter aux autres, parce qu'ils justifient leurs plagiats par l'usage qu'ils en font.

Disons-le donc, Paër a manqué de génie pour se faire l'homme d'une époque; mais il a possédé beaucoup d'habileté, un talent fin et spirituel, et le goût le plus pur et le plus exercé.

FÉTIS.

Correspondance.

A M. le directeur de la GAZETTE MUSICALE.

Je m'applaudis, monsieur, d'avoir fait naître pour votre utile journal une correspondance instructive et remplie de détails précieux. Les *Lettres au Touriste*, qu'on vous a adressées de Toulouse et de Bordeaux, contiennent sur l'état de la musique dans ces deux grandes cités des renseignements qui me paraissent recueillis avec autant d'impartialité que de goût. La vérité a un langage et un accent qui se reconnaissent au premier abord, et d'ailleurs le vif amour de l'art, l'intelligence du beau, le respect pour les saines doctrines qui brillent dans cette correspondance révèlent assez les sentiments qui l'ont dictée. Je me réjouis donc d'avoir ainsi contribué à imprimer une nouvelle direction à cette partie de votre feuille qui a pour objet l'examen et l'étude de l'état de l'art en province. Jusqu'à présent, la critique, élevée dans les hautes régions de l'art, n'avait abaissé ses regards que sur la capitale, asile de toutes les illustrations, centre de toutes les sciences, foyer de toutes les lumières. On avait longuement et savamment discuté les plus importantes questions de la théorie et de la pratique de l'art; le monde musical s'étant un instant divisé en deux camps, nous avons vu les partisans de la musique classique et ceux de la musique romantique exposer séparément et avec talent leurs doctrines diverses; nous avons vu les méthodes, les traités se multiplier; enfin l'instruction et l'érudition musicale ont approfondi tous les systèmes et éclairé tous les esprits; mais ces travaux, si louables et si utiles d'ailleurs, n'ont été entrepris que dans un seul but et ne peuvent avoir qu'un seul résultat, celui du progrès indéfini, du perfectionnement incessant de l'art et de ses moyens.

Ainsi, c'est en grande partie aux efforts de la saine critique musicale que nous devons le retour de l'admiration générale pour les chefs-d'œuvre de Gluck; c'est à la critique que nous sommes redevables de ce développement de l'éducation musicale qui a fait goûter et comprendre les symphonies de Beethoven, qui a créé et soutenu au moins pendant quelque temps les diverses entreprises musicales qui se sont formées sous nos yeux. Ce sont là de véritables progrès; mais ce n'est pas seulement à ces résultats que la critique devait s'arrêter, elle avait d'autres conquêtes à faire, d'autres améliorations à opérer dans un champ plus vaste et moins cultivé: je veux parler de nos provinces pour la plupart desquelles l'art est encore dans l'enfance, et qui réclament aussi les conseils, les encouragements, les critiques de la presse parisienne.

Il y a donc aujourd'hui une mission particulière à accomplir, celle de s'occuper spécialement et avec détail de la condition, du talent, des travaux des artistes que les circonstances ou leur abnégation ont détaché de cette vaste centralisation dont Paris est le siége. Si, comme je vous le disais tout à l'heure, les travaux de la critique faits en vue de la capitale ont produit dans la sphère la plus élevée de l'art un progrès remarquable et certain, ces mêmes travaux entrepris au point de vue de la province auront un autre résultat non moins important, celui de la diffusion et de la popularité de la musique. Ici, je vous l'avoue, je touche à une question qui m'intéresse au plus haut point et qui me préoccupe constamment.

En effet, la science et le génie pourront se réunir pour enfanter les plus merveilleuses productions, le souffle de Dieu animera çà et là quelques hommes extraordinaires, et, pour la gloire de notre art, nous aurons des Gluck, des Haydn, des Beethoven, des Mozart; mais leurs compositions, leurs chefs-d'œuvre ne seront compris et même connus que d'un petit nombre d'individus. Ces divines jouissances musicales seront, comme les biens du ciel, le partage d'un petit nombre d'élus, et, en définitive, pour la plus grande partie des hommes, la moindre chanson populaire exercera musicalement une influence plus directe et produira un effet plus certain que la plus belle symphonie de Beethoven. On comptera, si vous voulez, un million d'individus qui auront entendu certain morceau de Mozart, mais on ne comptera pas les millions d'hommes qui ne savent que les chants de leur église ou quelque vieille mélodie populaire. Parcourez les grandes villes, les bourgs ou les villages, entrez dans les manufactures, dans les ateliers, dans les chaumières, descendez dans ces souterrains profonds où des populations entières vont s'enterrer vivantes et se livrer à de pénibles travaux, partout vous entendrez des chants, et vous vous convaincrez que la mélodie est nécessaire à l'homme et qu'elle naît en quelque sorte avec lui. Or, rien n'a été fait pour cultiver cette disposition innée et pour répandre parmi ce peuple souffrant le bienfait de la musique. J'ajoute que rien ne se peut faire sans le concours actif et le zèle constant des artistes de province. C'est à eux qu'il appartient de se vouer à cette belle et noble entreprise; ce sont eux qui peuvent en peu de temps rendre la France entière musicienne; non pas qu'il faille faire de tous les artisans autant d'artistes assez habiles pour quitter ou mépriser leur profession, mais il importerait seulement de donner à tous le sentiment et le goût de l'art et de leur en inculquer les premiers éléments. Il faudrait qu'on sût la musique comme on sait parler, c'est-à-dire avec les différences que l'éducation, l'étude, les mœurs, les usages, les patois apportent dans le langage de chaque contrée. La musique a cela de particulier qu'elle est à la fois et au même degré le bien du riche et du pauvre, de l'ignorant et de l'érudit, et qu'un enfant de huit ans l'apprend aussi vite et aussi bien qu'un homme de l'âge mûr.

Voilà une œuvre digne de tout le zèle de la philanthropie moderne. Propager la musique dans toutes les classes de la société, c'est augmenter considérablement le bien-être et le bonheur du peuple c'est donner un remède puissant contre l'oisiveté, c'est contribuer à l'adoucissement des mœurs, à l'amélioration de la société.

Si j'ai cru devoir remettre encore une fois sous vos yeux ces considérations, c'est qu'il est important qu'on ne se méprenne point sur la pensée qui m'anime et qui me dicte les jugements que je puis porter sur l'état de l'art en province. Je n'y vais point chercher des artistes d'un mérite transcendant; si j'en rencontre, je rends volontiers hommage à leur talent; mais toutes mes sympathies sont bien plutôt acquises aux hommes zélés et courageux qui se livrent avec ardeur à cette belle mission de la popularisation de la musique. C'est pour cela que je puis omettre de vous signaler un pianiste habile ou un artiste distingué en quelque genre que ce soit; car je m'attache d'abord à connaître les artistes qui se livrent à l'enseignement, qui ont fondé et qui dirigent encore des cours de musique, et je m'efforce de bien constater les résultats qu'ils ont obtenus. D'autres vous feront connaître dans tous leurs détails les richesses musicales de la France, moi je me borne à l'étude des progrès généraux de l'art.

Aujourd'hui, je veux vous entretenir d'un genre de tra-

vail et d'étude qui n'est pas sans utilité et qui présente beaucoup d'intérêt : il s'agit des recherches sur l'histoire de la musique dans nos provinces, recherches auxquelles se livrent avec bonheur et zèle quelques érudits. J'ai, par exemple, trouvé à Nantes une brochure remplie de documents curieux rassemblés avec patience par un homme aussi instruit que modeste, M. Camille Mellinet. Inventorier les anciennes archives de son pays, déchiffrer d'illisibles manuscrits, étudier les monuments, comparer les traditions, telle est la tâche que s'était imposée cet amateur studieux, et qu'il a remplie d'une manière très satisfaisante. Son livre est intitulé : *De la musique à Nantes depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours.* M. Mellinet rapporte d'abord, sans les adopter, ces antiques traditions, ces vieilles légendes du moyen-âge dans lesquelles la musique, et les musiciens jouent un rôle important.

Je ne puis reproduire ici toutes les anecdotes curieuses, les recherches piquantes dont ce livre est rempli. Peut-être un goût et une critique sévères en auraient-ils écarté quelques unes; mais j'aurais grand tort de faire ce reproche à M. Mellinet, car si les faits qu'il rassemble ne sont pas tous instructifs, ils sont du moins tous amusants. Ainsi la description de la cathédrale de Nantes au VIe siècle est toute de fantaisie, et bien qu'elle soit tirée d'un auteur ancien, elle ne paraît guère mériter plus d'attention qu'une conte des Mille et une Nuits. Mais ce qui est très intéressant et plus authentique, c'est la liste des musiciens célèbres qui ont vu le jour ou exercé leur art à Nantes ; c'est le récit des fêtes brillantes qui ont eu lieu dans cette ville aux grandes solennités et à diverses époques ; c'est l'histoire du théâtre depuis les mystères et farces du XVe siècle jusqu'à *Robert-le Diable;* ce sont enfin les détails que l'auteur a eu soin de réunir sur la musique d'église, l'orgue, les organistes, et même sur les usages et les mœurs de son pays.

Il est certain qu'à ces époques reculées la Bretagne et les peuples de l'Ouest cultivaient la musique avec succès. Les chants et la harpe des bardes figurent dans toutes les descriptions des poëtes et les récits des historiens. Le vieux proverbe qui dit que *tout Breton doit avoir une femme vertueuse et sa harpe bien accordée*, témoigne assez combien l'usage de la musique était généralement répandu. M. Mellinet fortifie d'ailleurs cette opinion par un grand nombre de faits curieux et de passages empruntés à d'anciens écrivains.

De ce tableau fidèle du temps passé il ressort un fait incontestable et qui me ramène aux idées que j'exprimais en commençant cette lettre ; c'est que l'art musical s'est élevé à un haut degré de perfection, mais qu'il ne s'est pas disséminé parmi les masses. Les artistes forment une sorte de caste isolée du reste de la société, parlent une langue que tout le monde n'entend point, et pratiquent un culte auquel peu de gens sont initiés.

J'achèverai dans une prochaine lettre l'examen de la brochure de M. Mellinet, et elle me fournira l'occasion de vous parler de l'état de musique dans quelques villes de la Bretagne et de l'Anjou que je viens de parcourir. Toutefois je ne veux pas fermer cet intéressant volume sans en extraire le fragment suivant d'un vieil écrivain cité par M. Mellinet, et dont le style naïf et gracieux m'a charmé ; Montaigne n'eût guère mieux exprimé les bienfaits et le pouvoir de la musique : « Pour desaigrir les amertumes de notre » pauvre vie, Dieu nous a donné les douceurs de la musi- » que qui est le refrain et l'écho des chansons harmonieuses » du ciel. Elle efface tous les ennuis et bannit ces esprits » familiers des chagrins qui tyrannisent notre vie. Elle » désenfle les enflures de nos colères qui nous grossissent le » cœur, adoucit nos cruautés, recalme les orages, donne » pointe à nos conceptions, éveille nos courages, ouvre nos » appétits, déserre la vivacité endormie de nos beaux esprits » et les réjouit, allume le chaste amour de l'innocence, et » par une bienheureuse et divine pharmacie, par le miel » du plaisir, chasse le fiel de nos passions. »

Agréez, etc.

UN TOURISTE.

Nouvelles.

*** Aujourd'hui dimanche, à l'Opéra, par extraordinaire, *le Comte Ory*, dans lequel Mario obtient un grand succès.

*** Les obsèques de Nourrit ont été célébrés hier à Saint-Roch en présence d'une foule immense. On a exécuté la belle messe de *Requiem* de M. Cherubini qui a produit le plus grand effet. Alex. Dupont, Duprez et Levasseur ont chanté à l'élévation un trio sans accompagnement qui a été rendu avec une rare perfection. Cette triste cérémonie s'est terminée à midi.

*** M. Bordogni, qui compte dix-sept ans de professorat au Conservatoire, et M. Duponchel, directeur de l'Académie royale de musique, viennent d'être nommés membres de la Légion-d'Honneur.

*** M. Rigel est au nombre des compositeurs qui se mettent sur les rangs pour remplir la place vacante à l'Institut.

*** L'Athénée musical a donné, jeudi 2 mai, son 75e concert. Le programme nous a offert plusieurs célébrités, et entre autres Artôt, Doelher, Alexis Dupont, Dérivis, madame Widemann et la gracieuse mademoiselle Janssens. Jamais plus belle réunion ne s'était fait entendre par un public plus choisi. Artôt, Doelher et mademoiselle Janssens se sont partagé les honneurs de la soirée. Derivis a chanté avec beaucoup d'esprit dans le quatuor de *l'Irato*. Il n'a pas fait autant de plaisir dans *le Moine*, de Meyerbeer. Alexis Dupont a été fort applaudi dans l'air de *Benvenuto Cellini*. Mademoiselle Janssens a chanté l'air de *Casta Diva*, de Bellini, avec cette grâce et ce talent dont mademoiselle Grisi avait seule fait preuve : plus cette jeune et jolie cantatrice paraît devant le public, et plus on découvre de charme dans sa voix et de talent dans sa méthode. Artôt faisait ses adieux au public parisien, Doelher aussi. Tous deux ont reçu des applaudissements presque frénétiques, et Artôt surtout a été rappelé deux fois. Jamais, il est vrai, le grand violoniste n'avait été plus beau et plus pathétique dans son air du *Pirate*. L'orchestre a fort bien exécuté l'andante et l'allégro de la symphonie en *ré* de Beethoven et l'ouverture de *Robin-des-Bois*. C'est un des plus beaux concerts de l'année, remarquable surtout par l'exactitude avec laquelle le programme a été suivi. Nous saisirons cette occasion pour prévenir MM. les artistes que quelques places de sociétaires sont vacantes à l'Athénée musical. Nous croyons être agréables à ceux qui désireraient faire partie d'une réunion aussi choisie en talents.

*** Au nombre des professeurs qui font des cours à l'Athénée des familles pour l'instruction des jeunes personnes, il faudra compter désormais M. Ponchard. Cet habile maître ouvrira dans cet établissement un cours supérieur de chant français destiné aux personnes qui veulent acquérir, *pour leur agrément*, un talent distingué dans cet art. Ce cours aura lieu à dater du 15 de ce mois, 6, rue Monsigny.

*** Le moule de la statue de Jean Guttemberg, inventeur de l'imprimerie, vient d'être terminé par M. David d'Angers, membre de l'Institut. Cette statue, qu'on s'accorde à considérer comme le chef-d'œuvre de ce grand artiste, sera incessamment coulée en bronze dans les ateliers de MM. Soyer et Ingé, rue des Trois-Bornes, 28. Elle doit être érigée dans la ville de Strasbourg, berceau de la plus grande invention des temps modernes et non loin de la maison dans laquelle Guttemberg fit, il y a quatre siècles, les premiers essais de son art merveilleux.

*** Les concerts du Jardin-Turc auront lieu désormais tous les soirs à huit heures ; l'ouverture est fixée à aujourd'hui.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Orléans.* — Le cinquième concert de la Société philharmonique a eu lieu jeudi dernier. Cette fois le programme était bien composé.

La symphonie en *si* bémol d'Haydn, les fragments du quatrième acte des *Huguenots*, une ouverture de Boïeldieu, le duo de *Picaros et Diego*, de Dalayrac, voilà d'excellente musique, et si l'exécution eût été satisfaisante nous adresserions au directeur et aux membres de l'Institut musical de sincères félicitations. Malheureusement la symphonie d'Haydn et les chœurs des *Huguenots* ont été assez faiblement rendus. Nous devons néanmoins tenir compte de l'intention qu'on a eue, et nous nous bornons à engager les artistes et amateurs qui font partie de l'orchestre à étudier avec plus de soin et de persévérance les chefs-d'œuvre qu'ils veulent faire connaître et admirer. De fréquentes répétitions, une attention soutenue, une exactitude parfaite produiraient en peu de temps de grands résultats. On a aussi entendu dans ce concert des variations de M. H. Hertz, fort bien exécutées par M. Ch. Frelon. Ce jeune artiste possède déjà une exécution brillante; il mérite et il obtiendra de beaux succès s'il a le courage de résister à la mode qui passe et de s'adonner exclusivement à l'étude des bons auteurs. Le champ est vaste, Beethoven, Hummel, Moscheles, Clementi, ont composé des chefs-d'œuvre que peu de gens connaissent, et il est du devoir des artistes habiles comme M. Frelon de les faire admirer par la multitude. C'est là le but honorable que tout artiste doit se proposer en particulier, et vers lequel devrait toujours tendre une société distinguée comme l'Institut musical d'Orléans.

*** *Marseille. — Grand-Théâtre.* — La compagnie italienne a débuté sous des auspices très favorables; le public lui a fait l'accueil le plus cordial, et, de son côté, elle paraît ne vouloir rien négliger pour s'en montrer reconnaissante, car elle a, dit-on, ajouté à son répertoire deux opéras que le prospectus n'avait point promis, *Otello* et *la Sonnambula*.

A *Gemma di Vergy* a succédé *Il Furioso*. Cette semaine nous aurons *la Norma*.

Disons quelques mots du *Furioso*. Cet ouvrage ferait plus d'effet en France s'il n'était point surchargé de récitatifs qui refroidissent l'attention; en Italie ces récits sont loin de nuire, vu qu'on ne les écoute pas, ce sont des intervalles de repos nécessaire pour le public: dès que cesse le chant, les conversations s'établissent dans la salle. En France, où l'on veut tout écouter, ils devraient être supprimés de la partition. Qu'importe que l'action dramatique y perde quelque peu de vraisemblance, surtout dans un libretto comme celui du *Furioso*?

Nous n'avons point à revenir cette année sur cette partition de Donizetti, qui, au milieu de mélodies très ordinaires, renferme cependant plusieurs parties traitées avec beaucoup d'élégance. Le sextuor et le final du deuxième acte, qui, je crois, est du premier acte dans la partition, est toujours applaudi avec transport.

Notre prima donna, madame Déméric-Alexandre, est venue dimanche dans un entr'acte du *Furioso* chanter la cavatine *Di piacer mi balza il cor*, ce qu'elle a fait avec une grâce parfaite. Une triple salve d'applaudissements l'a suivie dans la coulisse. — On assure qu'à l'une des prochaines représentations madame Déméric chantera le grand air de *Robin des Bois*: sera-ce en allemand ou en français? car l'aimable cantatrice est française, et elle chante, dit-on, également bien dans la langue de Weber.

Avant la cavatine, l'ouverture de *la Gazza Ladra* a été *exécutée*; l'orchestre servait de bourreau.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Leipzig*, 3 *mai*. — Voici une statistique exacte des ouvrages de musique qui ont été publiés en Allemagne pendant l'année dernière.

Ces ouvrages sont au nombre de 2,653, savoir: 1,261 pour le chant, dont 357 avec accompagnement d'orchestre, et 121 sans accompagnement; 183 symphonies, concertos avec accompagnement d'orchestre; 228 compositions pour deux, trois, quatre et cinq instruments; 981 compositions pour un instrument seul, parmi lesquelles 763 pour le piano; ce qui forme le total de 2,653, et fait l'un portant l'autre plus de sept publications par jour.

Le nombre des méthodes de chants et d'instruments, et des ouvrages historiques et théoriques sur la musique, qui ont paru en 1838 en Allemagne, est de soixante-neuf en tout.

*** *Bologne*. — On écrit de cette ville: M. Rossini père est mort hier à l'âge de 85 ans. Le grand maestro qui avait témoigné depuis quelque temps l'intention de retourner en France, mais qui ne voulait pas quitter son père, partira bientôt à ce que l'on dit; il a même vendu déjà sa jolie maison d'été à madame Bignami.

Le Directeur, MAURICE SCHLESINGER.

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

6e Année. — 1839. REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS, N° 20.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS,

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, DE BALZAC, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, CASTIL-BLAZE, PHILARÈTE CHASLES, F. DANJOU, EDME SAINT-HUGUE, ALEX. DUMAS, ELWART, FETIS père (maître de chapelle du roi des Belges), AD. GUÉROULT, F. HALÉVY (de l'Institut), JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, G. LEPIC, LISTZ, MARX, EDOUARD, MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, RICHARD, L. RELLSTAB (rédacteur de la GAZETTE DE BERLIN), GEORGES SAND, J.-G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT A LA REVUE et à la GAZETTE MUSICALE.

Paris.	Départ.	Étrang.
3 m. 8	9 »	10 »
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	34 »	38 »

La Gazette Musicale paraît le dimanche, et la Revue Musicale le jeudi de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la *Revue et Gazette Musicale de Paris*, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; et chez tous les marchands de musique de France.

Prix d'abonnement à la *Revue et Gazette Musicale*, 30 fr. par année.

PARIS, DIMANCHE 19 MAI 1839.

IL SERA DONNÉ A LA FIN DE CHAQUE MOIS UNE LIVRAISON des *ARCHIVES CURIEUSES DE LA MUSIQUE.*

ANNONCES : 1 f. la grande lig. de 55 lettres.

SOMMAIRE. Exposition des produits de l'industrie, par Anders. — De l'état actuel du chant ecclésiastique et de la musique religieuse en France, par F. Danjou. — Dernière soirée de M. Zimmerman, par H. Blanchard. — *Correspondance.* De la musique à Francfort. — *Variétés.* Le beffroi de Gand. — Nouvelles. — Annonces.

EXPOSITION

DES PRODUITS DE L'INDUSTRIE.

(*Deuxième article.*)

APPAREILS D'ACOUSTIQUE DE M. MARLOYE.

Nos visites assez fréquentes à la salle d'exposition nous ont peu avancé encore pour le travail que nous nous proposons de faire sur les instruments et autres objets relatifs à la musique. Les facteurs sont toujours en retard et ne semblent devoir arriver que les derniers pour changer contre des instruments, surtout des pianos, provisoirement placés, ceux qui doivent prendre part au grand concours. Ce qui prouve que l'exposition n'existe pas encore pour ces artistes (car elle ne commencera pour eux que le jour où ils pourront montrer leurs produits), c'est que vous n'y trouvez jamais personne pour répondre à vos questions. Si quelquefois vous avez le bonheur de pouvoir parler à un commis ou à un ouvrier, il vous dira ne pas avoir la clef de l'instrument dont vous désirez voir l'intérieur, ajoutant qu'il serait d'ailleurs inutile de l'ouvrir, et vous priant d'attendre jusqu'à ce que son maître ait envoyé les chefs-d'œuvre de sa fabrique, qui s'achèvent en ce moment, et qui doivent arriver sous peu.

Attendre, toujours attendre! voilà le mot banal qui nous a été répété cent fois. Prenons donc patience encore pour quelques jours, jusqu'à ce que tout soit bien en place. Ce n'est qu'alors que nous pourrons procéder avec ordre, en groupant ensemble les instruments dont nous aurons à traiter.

En attendant, parcourons la salle au hasard; il y aura toujours de quoi entretenir la curiosité de nos lecteurs.

Et d'abord, tout près de l'entrée de la salle (nous parlons de la quatrième, qui renferme tout ce qui a rapport à la musique), vous apercevez, sous le numéro 484, une boutique modestement garnie de quelques appareils d'acoustique et d'une machine surmontée de tiges de bois, dont vous devinez difficilement l'usage. Vous allez savoir ce que c'est. Disons auparavant un mot sur l'homme qui expose ces divers objets.

M. Marloye, mécanicien habile, ne s'occupait, il y a quelques années, que de la fabrication de solides de géométrie, cristallographie, de jeux d'architecture, avantageusement connus pour la perfection du travail, lorsque M. Savart eut recours à lui pour construire toutes sortes d'appareils destinés à des expériences d'acoustique. C'est en exécutant ces objets de commande que M. Marloye prit du goût pour des expériences auxquelles, jusqu'alors, il était resté étranger. Il s'y livra avec habileté et talent, cherchant à enrichir une science qui, malgré les immenses progrès qu'elle a faits de nos jours, présente encore un champ si vaste aux recherches et aux découvertes. Retiré dans son atelier, voyant peu le monde, trop modeste pour viser à l'éclat d'une réputation qui ne lui manquerait pas, cet artiste est tout entier à ses travaux, sans trop se presser de faire part au public du fruit de ses recherches. Nous savons qu'il s'occupe d'expériences sur des tuyaux pour la construction d'un instrument dont la puissance de son pourra être poussée à un degré que l'on n'a pas atteint jusqu'ici.

Les objets que M. Marloye expose sont peu nombreux. Nous y remarquons pour notre part (car nous n'entendons parler que des objets d'acoustique) : une série de six plaques de cuivre, rondes et carrées, servant à démontrer les lois des vibrations au moyen des figures, connues sous le nom de

figures de Chladni; un appareil fait en 1838 pour la Faculté des sciences de Paris, et qui sert à des expériences sur le renforcement du son au moyen d'un tuyau que l'on approche ou qu'on éloigne d'un timbre mis en vibration par un archet; une série de tuyaux avec soufflerie, pour diverses démonstrations; une grosse planche de sapin reposant perpendiculairement sur un pied, et dont le bord supérieur est garni de vingt tiges de bois, minces et de différentes longueurs. C'est l'essai d'un instrument de musique, fondé sur les vibrations longitudinales. Arrêtons-nous à ce dernier, qui, bien qu'imparfait encore, ne laisse pas que d'être fort curieux : il est du genre des instruments à frottement.

Anciennement on ne connaissait que trois genres d'instruments, ceux à cordes, ceux à vent, et ceux à percussion. La découverte des instruments à friction ou frottement, qui forment aujourd'hui une quatrième classe à part, appartient à une époque récente. C'est le verre qui fut employé le premier dans ce genre d'instrument.

Il y a près de cent ans, un Irlandais, nommé Puckeridge, s'amusa à faire résonner des verres ordinaires à boire dont il frottait les bords avec ses doigts légèrement mouillés. Il en rangeait un certain nombre de différentes grandeurs devant lui sur une table, les accordait en y versant de l'eau avec plus ou moins d'abondance, pour les faire monter ou baisser au ton voulu, et parvint, à force d'exercice, à jouer quelques airs sur cette espèce d'instrument improvisé. L'idée de Puckeridge n'était pas tout-à-fait neuve; un Allemand, le mathématicien Harsdorfer, l'avait eue avant lui, et en parle dans ses *Récréations mathématiques* publiées en 1677, à Nuremberg, mais seulement comme d'une plaisanterie ou d'un amusement de société; aussi a-t-il soin de recommander qu'on accorde les verres en y versant *du vin*. Puckeridge fut le premier qui s'en occupa sérieusement, et il acquit une sorte de célébrité par cette invention dont il passe généralement pour être l'auteur. Puckeridge étant mort, en 1750, brûlé dans l'incendie qui consuma sa maison, un sieur Delaval, membre de la Société royale de Londres, continua le même enfantillage musical. Mais souvent des idées simples et même futiles en apparence, sont devenues importantes et fécondes entre les mains d'un homme de génie. Le célèbre Franklin, frappé des sons filés que Delaval obtenait de ses verres, entrevit à l'instant les immenses ressources que l'art pourrait tirer d'un meilleur emploi de ces moyens. Il prit des gobelets ou cloches de verre, les fixa dans leur centre sur un axe placé horizontalement dans une caisse, et qui tournait par le mouvement d'une pédale, de manière à faire frotter ces cloches contre les doigts tendus de l'exécutant. Ainsi, ce qui n'avait été jusque-là qu'un jeu presque puéril, devint un instrument digne de figurer dans la liste nombreuse des autres instruments de musique. Franklin lui donna le nom d'*harmonica* (1).

Joué pour la première fois publiquement à Londres, en 1762, par une Anglaise, miss Davies, l'instrument de Franklin fit beaucoup de sensation, et se propagea en Allemagne, où il reçut de notables perfectionnements.

Le son vraiment céleste de cet instrument lui valut un grand succès que l'on aurait cru durable, mais qui s'évanouit peu à peu devant l'inconvénient d'agacer les nerfs et d'altérer la santé des personnes qui en jouaient. On a cherché à préserver l'exécutant de cette funeste influence par l'addition d'un clavier, mais les sons perdaient beaucoup de leur âme, le mécanisme était susceptible de se déranger, et l'on a fini par abandonner ce bel instrument. Aujourd'hui l'harmonica est presque tombé dans l'oubli, de même que plusieurs autres instruments auxquels il a donné naissance, et qui ne se trouvent plus qu'entre les mains de quelques amateurs.

(1) Il ne faut pas confondre l'harmonica de Franklin avec un petit instrument composé de lames de verre, que l'on frappe avec de petites baguettes terminées par des morceaux de liége, et auquel on a eu tort de donner le même nom.

Vers 1779, un Italien, l'abbé Mazzuchi, s'occupa aussi de l'harmonica, et y apporta différentes modifications; d'abord il changea la disposition des cloches et en tira le son au moyen de deux archets. C'était diminuer les ressources de l'instrument, car il ne pouvait produire que deux sons à la fois, tandis que par la friction au moyen des doigts ou par l'action d'un clavier il rendait des accords et une harmonie complète. Ensuite se livrant à de nouvelles recherches, Mazzuchi remplaça les cloches de verre par des cloches ou gobelets de bois, et, ce qui paraîtra fort singulier, ces cloches de bois attaquées par l'archet rendaient un son flûté et agréable. Le bois employé comme *corps sonore*, voilà qui dut causer quelque surprise dans le monde musical et savant (1), et peut-être encore aujourd'hui plus d'un de nos lecteurs sera incrédule à cet égard; mais il sera facile de dissiper leurs doutes sur les sons harmonieux qu'on peut obtenir du bois. Ils n'auront qu'à entendre les expériences de M. Marloye; ceci nous ramène à l'instrument qui se trouve parmi ses objets exposés.

Vous y voyez, comme nous l'avons dit, une grosse planche de sapin fixée perpendiculairement sur un pied, et dont la partie supérieure est garnie de vingt tiges du même bois qui y sont également fixées dans une direction perpendiculaire, et qui, de diverses grandeurs vont en décroissant de gauche à droite, de manière à donner une gamme chromatique. Ces tiges sont mises en vibration par le frottement au moyen des doigts enduits de poudre de résine ou de colophane; le son qu'on en obtient de cette manière n'est ni celui de la flûte, ni celui du timbre, mais il participe des deux à la fois; c'est un amalgame, un son particulier dont on s'étonne en voyant la matière qui le produit. Rien de plus simple, rien en même temps de plus surprenant. M. Marloye s'est exercé à jouer quelques airs sur ces tiges, et il est certain que cet instrument encore dans l'enfance, comme on voit, sera susceptible de toutes sortes de perfectionnements. Du reste, il paraît que le bois, comme corps sonore, est déjà entré dans quelques instruments nouveaux, notamment dans le *terpodion* de Buschmann, dont l'intérieur consiste, dit-on, en tiges ou petits cylindres de bois mis en vibration par le contact d'un grand cylindre qui tourne au moyen d'une pédale. L'inventeur, qui voyageait en 1818 pour faire connaître son instrument, refusa d'en montrer le mécanisme qui est resté un mystère.

M. Marloye distribue un prospectus contenant les divers objets que l'on trouve dans son magasin; les personnes qui voudraient se livrer à des expériences sur l'acoustique et monter à cet effet un cabinet d'appareils de tout genre, ne pourraient mieux s'adresser qu'à lui. Nous désirons vivement que M. Marloye trouve les encouragements qu'il mérite, et ce ne sera pas, nous l'espérons, la dernière fois que nous aurons à parler de ses travaux.

G.-E. Anders.

(1) Il est question ici, bien entendu, des sons que l'on tire du bois par le frottement, et non de ceux que l'on obtient en frappant des bâtons ou petits cylindres de bois avec une baguette. Cette dernière manière de faire résonner le bois était connue depuis longtemps et employée dans un instrument vulgaire nommé *claquebois*. On se rappelle sans doute le fameux Gusikow, qui se fit entendre il y a deux ans sur un instrument de cette espèce, qu'il nommait *bois et paille*, et dont il s'attribuait l'invention, mais qui n'était qu'un claquebois perfectionné.

De l'état actuel du Chant ecclésiastique

ET DE LA MUSIQUE RELIGIEUSE EN FRANCE.

(Suite [1].)

J'ai promis de dresser la statistique et d'établir en quelque sorte l'inventaire de la musique religieuse en France, au temps présent. C'est cette tâche que je vais remplir au risque de soulever bien des mécontents, de choquer beaucoup de personnes, car, je le dis d'avance, j'ai plus de blâme que d'éloge à distribuer, et dans cette repartition impartiale que je vais faire je n'ai qu'une crainte, c'est de ne pouvoir signaler à la reconnaissance publique tous ceux qui y ont droit par leurs travaux, par leur zèle, par leur modestie. Il y a sans doute dans quelque coin de la France des hommes que je ne connais pas et qui ont conservé à la musique sacrée son intégrité, sa grandeur et sa noblesse; mais ces hommes, prêtres, amateurs ou artistes, éprouvent pour le bien qu'ils ont fait une satisfaction personnelle qui leur tiendra lieu de tous mes éloges. En revanche, il faut que je signale impitoyablement tous les abus que je connais, afin de déraciner un à un les préjugés, de combattre une à une les erreurs.

J'ai montré comment depuis trois siècles le chant ecclésiastique était entré dans une voie de décadence et de ruine, comment l'introduction des voix de basses, l'usage du serpent, la réforme des bréviaires et des missels, avaient fini par l'altérer dans toutes ses parties. Les maîtrises qui existaient avant la révolution dans presque toutes les cathédrales n'avaient pas été un obstacle à ce désordre, parce que s'écartant du but de leur institution et négligeant l'étude et la pratique du plain-chant, elles avaient fini par devenir une pépinière d'artistes pour la musique profane. Tous les chanteurs célèbres qu'on a vus paraître sur nos scènes lyriques depuis cent ans étaient sortis des maîtrises, et l'éducation qu'ils y avaient reçue, la musique qu'ils y avaient étudiée, n'avaient fait que les préparer à bien remplir la carrière dramatique dans laquelle ils allaient entrer. En effet, il suffit de parcourir les œuvres des auteurs de musique sacrée au XVIIe siècle pour se convaincre que le caractère religieux ne règne pas dans ces compositions qui ne diffèrent guère en général de la musique d'opéra de cette époque.

Le fameux *Stabat* de Pergolèse, par exemple, est sans doute un morceau intéressant sous le rapport de l'art, mais il ne remplit aucune des conditions de la musique sacrée. Deux chanteurs habiles pourront bien, en exécutant cette composition célèbre, faire naître dans l'âme de vives émotions; mais ce genre d'émotions ne doit jamais, à mon avis, résulter de la musique sacrée. Le calme, le recueillement, la méditation, la prière intérieure contrastent d'une manière choquante avec l'expression passionnée, les rhythmes variés et les mélodies piquantes de l'auteur de *la Serva padrona*. D'ailleurs, si on admet avec moi que la musique d'opéra et la musique religieuse doivent avoir une expression et un caractère différents, il sera facile de se convaincre que le style de Pergolèse dans ses opéras bouffe, diffère fort peu de celui de sa musique sacrée. J'ai pris le *Stabat* de Pergolèse pour exemple, parce que c'est ce morceau qui a servi de modèle aux compositeurs de musique d'église pendant toute la fin du siècle dernier et le commencement de celui-ci. Le savant père Martini signalait déjà (1) vers 1760 l'influence funeste de cette composition sur l'ensemble de la musique sacrée, et essayait, en réimprimant les chefs-d'œuvre de Palestrina, de ramener l'art dans une meilleure voie. Les efforts du pieux religieux de Bologne ont été infructueux, et la révolution qu'il craignait s'est accomplie tout entière. La musique légère, animée, passionnée, a envahi l'Église; et les plus célèbres compositeurs de ce temps-ci se sont tous rendus coupables de cet abus. Ainsi, les messes de Mozart, d'Haydn, de Beethoven sont à quelques exceptions près, des opéras dont le texte est extrait des livres saints. Cette musique austère, grave et d'une monotonie sublime que Palestrina et son école avaient popularisée en Italie, cette musique, dis-je, a fait place à des compositions brillantes, rehaussées de tout le luxe de l'orchestre, enrichies de tous les procédés de l'art moderne, admirables, si on les considère seulement au point de vue de l'art, mais déplacées, inconvenantes, si on les mêle aux cérémonies graves et augustes du culte catholique.

Opérer aujourd'hui une réforme complète des idées et des usages reçus pour la musique sacrée, bannir à la fois de l'église et les orchestres et les serpents, y faire bien exécuter des morceaux simples, faciles, populaires ou de nature à le devenir; ce serait là une entreprise immense et que l'autorité ecclésiastique pourrait seule tenter avec quelque succès.

L'homme de notre temps qui a le plus fait pour la régénération de la musique sacrée, c'est incontestablement l'ardent, l'infatigable Choron. C'est à lui que revient l'honneur d'avoir fait connaître en France les chefs-d'œuvre de l'école d'Italie, d'avoir émis le premier sur la musique religieuse des idées justes, d'avoir enfin formé un certain nombre d'artistes imbus de ces excellents principes. On se souvient des admirables exercices de l'*Institution royale de musique religieuse*, on n'a pas oublié cette perfection d'exécution, ce goût si pur, qui étaient les qualités principales de ces chœurs bien disciplinés.

Eh bien! l'aveuglement était si grand, l'obstination si tenace, l'ignorance si complète, que Choron est mort sans avoir pu établir à la cathédrale de Paris les améliorations réelles qu'il avait apportées dans l'exécution de la musique d'église. La sublime harmonie, les célestes accords de Palestrina ont souvent retenti sous les voûtes de la Sorbonne; on a pu juger de l'effet immense, de l'impression vraiment religieuse que produisait ce genre de musique, et cependant la cathédrale et les autres églises de Paris ont continué à exécuter les œuvres les plus dépourvues de goût et de mérite.

A Notre-Dame, on a entendu, et on entend encore aux principales fêtes, les messes de Desvignes, compositeur médiocre, et l'un des descendants de cette école de mauvais goût qui a infecté tout le XVIIIe siècle. Desvignes avait été pendant long-temps maître de chapelle de la métropole, et ses messes y sont encore, de la part du clergé, l'objet d'une complète admiration. Si du moins on avait banni de la première église de la capitale cet odieux chant sur le livre, cet accompagnement baroque dont on entoure le plain-chant et qu'on nomme improprement contre-point, nous pourrions croire que les efforts et les travaux de Choron ont été couronnés, de son vivant, de quelques succès. Mais rien de tout cela n'a eu lieu, et les choses sont demeurées dans la même situation. Après une vie si agitée, si pénible, le découragement s'est emparé de Choron, et il est mort au moment où peut-être il allait pouvoir exercer la plus heureuse influence sur les destinées de la musique sacrée. En effet, les idées qu'il avait semées ont germé autour de nous. Le goût de la musique, la pensée d'améliorer le chant d'église a reparu tout-à-coup parmi les ecclésiastiques, et si Choron avait vécu il eût sans doute été appelé à diriger d'une manière uniforme toutes les tentatives isolées qui ont eu lieu à Paris. Il importe d'apprécier ces

(1) Voir le numéro de la *Gazette musicale* du 14 avril 1839.

(1) *Saggio di contrapunto*, t. 1er, préface.

tentatives, et je vais le faire en peu de mots. Saint-Étienne-du-Mont est la première église où il se soit opéré quelque utile amélioration. Par les soins de MM. Ad. de La Fage et Miné, un orgue d'accompagnement est venu remplacer le serpent. Un chœur peu nombreux, mais assez bien composé, a pu exécuter un assez bon choix de musique; depuis lors, le curé, qui autorisait et encourageait ces essais, a été placé à la tête de la paroisse de Saint-Roch où il a transporté son orgue d'accompagnement.

La musique de Saint-Roch a été jugée par l'opinion publique. On a blâmé, et avec raison, l'introduction des cornets à pistons, et autres instruments dont l'effet est peu convenable à l'Église; on a déploré qu'un goût plus sur ne présidât pas au choix de tous les morceaux; on a regretté que l'on continuât à y faire entendre de mauvais contre-points, ou *chants sur le livre*, sur le plain-chant. Toutefois, pour être juste et impartial, nous devons dire qu'on exécute quelquefois de bonne musique à Saint-Roch, et que MM. Masson et Miné, maître de chapelle et organiste, ont fait preuve de beaucoup de zèle et d'activité. Saint-Eustache est l'église de Paris qui fixe, avec Saint-Roch, l'attention du monde musical. Il ne m'est pas permis d'apprécier ce qui a été fait dans cette paroisse pour faire revivre la belle musique sacrée, et pour améliorer l'exécution du plain-chant. Je me bornerai à dire que le zèle éclairé du clergé, et les soins actifs et intelligents de M. Diechst, maître de chapelle, ont assigné à cette église la première place parmi celles où la musique est cultivée avec quelque succès. Le mode d'exécution du *plain-chant* qui y a été adopté est maintenant en usage dans d'autres paroisses de la capitale et dans un assez grand nombre d'églises de province.

Parmi les autres paroisses dans lesquelles la musique est admise, je dois citer Saint-Germain-l'Auxerrois, Saint-Louis-d'Antin, Sainte-Elisabeth, Saint-Merry; mais les chœurs de ces diverses églises sont peu nombreux, les moyens d'exécution sont restreints, et excepté l'introduction de l'orgue pour l'accompagnement, je n'y trouve rien de bien à signaler.

A la cathédrale, dont j'ai déjà parlé, le plain-chant et la musique ne sont l'objet d'aucun soin et d'aucune attention. Aux grandes solennités, on exécute avec un orchestre et des chœurs insuffisants de médiocres compositions, dues le plus souvent à des amateurs dont on admet les œuvres sans beaucoup d'examen. La métropole de Paris ne saurait, sous ce rapport, être considérée comme le modèle des autres églises.

En somme, excepté à Saint-Eustache et à Saint-Roch, dans quelques occasions, la musique sacrée n'existe pas à Paris. Nulle part, cependant, il ne serait plus facile de rendre florissante cette branche importante de l'art musical. Des milliers d'enfants et d'adultes reçoivent aujourd'hui, dans les diverses écoles, les éléments de l'instruction musicale; M. Wilhem et ses modestes collaborateurs répandent actuellement le bienfait de la musique jusque dans les plus basses classes de la société; on a constaté leurs progrès surprenants; on les a entendus, dans certaines réunions, exécuter avec un ensemble et une précision remarquables, de beaux chœurs et d'excellente musique. Pourquoi, avec de telles ressources, n'essayerait-on pas de grandes solennités musicales dans nos églises? Des chorals simples, faciles, syllabiques, exécutés sans le luxe de l'orchestre, sans le fracas des instruments, par ces voix nombreuses et bien disciplinées, feraient à la fois comprendre le véritable caractère de la musique d'église, et assigneraient un but aux effors que l'on fait de nos jours pour populariser parmi nous l'art musical. Le seul reproche qui se puisse adresser à M. Wilhem, cet homme si zélé, si dévoué et si modeste, c'est de n'avoir pas frappé plus tôt à la porte des églises, pour y faire apprécier les résultats de ses efforts et de ses veilles, et pour donner à tous ces enfants du peuple qu'il instruit avec tant de patience, l'émulation et l'enthousiasme qu'ils puiseraient dans de semblables réunions.

Je continuerai prochainement cet examen impartial de l'état de la musique religieuse en France. Ce sujet grave mérite toute l'attention des amis de l'art, car la propagation de la musique, son perfectionnement et ses progrès dans toutes les classes de la société, peuvent dépendre en grande partie de l'introduction de la musique dans les églises.

F. Danjou.

DERNIÈRE SOIRÉE DE ZIMMERMAN.

M. Romberg. — Apollinaire de Kontski. — Mademoiselle de Latour. — MM. Chollet et Ravina. — Le jeune Lacombe.

Jeudi passé a eu lieu la dernière de ces séances musicales données si libéralement par M. Zimmerman, dans lesquelles on est toujours sûr d'entendre quelque chose de nouveau, d'original et de piquant. M. Zimmerman est la Providence du peuple artiste, amateur et fashionable en musique. C'est presque toujours chez lui qu'on a la primeur des jeunes célébrités de l'Europe, et les vieux artistes ne tiennent pas moins à honneur de s'y faire entendre. Au nombre de ces anciennes et belles réputations, celle de M. Romberg fut une des plus brillantes au commencement de ce siècle. Il vint à Paris vers ce temps et parcourut toute la France. Partout on admira sa belle qualité de son, son exécution tout à tour élégante et vigoureuse sur le violoncelle, et il fut même nommé professeur au Conservatoire. Il s'est fait entendre dans la dernière soirée de Zimmerman où il a joué deux nocturnes de sa composition. On a applaudi à ce style toujours pur, à cette grâce mélodique extraordinaire dans ce doyen des violoncellistes qui n'a pas moins de soixante-quinze ans. Avant lui s'était fait entendre sur le violon le jeune Apollinaire de Kontski, qui compte à peu près soixante ans de moins que M. Romberg. Il a joué une *fantaisie* de sa composition sur la *Lucia di Lamermoor* avec une justesse, un sentiment et un aplomb qui semblent inhérents et caractéristiques dans cette famille intéressante, déjà si riche en excellents musiciens, et qui annoncent un violoniste distingué.

Mademoiselle de Latour est une cantatrice amateur, mais qui passera artiste quand il lui plaira, comme les parents et amis de Napoléon passaient rois ou reines au dire de ses soldats. Car, de nos jours, l'art musical, comme la gloire militaire au temps de l'empire, fusionne l'aristocratie et la roture. Les cantatrices de la force de mademoiselle Sontag deviennent ambassadrices, comme mademoiselle de Rivière, fille d'ambassadeur, se fait cantatrice, comme des comtesses chantent dans des concerts payans, comme des gentilshommes ne croient pas déroger en se faisant les interprètes de Meyerbeer et de Rossini, attendu que le génie et le talent donnent une noblesse qui en vaut bien une autre.

Il y a un peu de la Malibran, de la Pasta et de la Grisi en mademoiselle de Latour : elle a dit un fort bel air d'Azioli, morceau plein de mouvement et d'effet scénique on ne peut mieux interprétés par la jeune et belle cantatrice. Sa voix réunit les cordes du soprano et du contralto. Son intonation est juste et bien posée, sa méthode est pure; mais c'est surtout par l'âme musicale qu'elle se distingue. Si elle pouvait se corriger d'un grasseyement qui s'entend même

quand elle chante, et qu'elle concentrât un peu moins sa chaleur et son expression, mademoiselle de Latour serait bientôt mise au nombre de nos meilleures cantatrices.

MM. Chollet et Ravina ont exécuté un duo pour deux pianos par M. Herz. Les deux instruments d'abord ont droit à notre hommage. Pendant que nous goûtions avec un vif plaisir les sons du medium et des cordes hautes du piano de M. Erard, ces sons doux, onctueux, ronds et si propres au chant, nous n'étions pas moins forcé d'accorder toute notre admiration aux basses si nourries, si pleines, si distinctes du piano de M. Pleyel, qui luttait d'éclat, de force et de moelleux contre celui de M. Erard, et cela de manière à faire intervenir l'indécision dans la comparaison. Ces deux excellents instruments semblaient inspirer les deux jeunes pianistes, qui tous deux, élèves de Zimmermann, peuvent être déjà rangés parmi les maîtres célèbres qui nous surgissent de tous côtés. *Aimez-vous le pianiste? on en trouve partout;* pianiste grand lecteur, habile accompagnateur, hardi improvisateur, profond compositeur, le pianiste actuel a toutes les qualités musicales sur son instrument... excepté celles de chanteur et d'homme de génie; et c'est peut-être la première de ces qualités qui distingue Thalberg de la foule des pianistes supérieurs dont il fait partie.

En parlant des disciples, apôtres ou missionnaires du piano, que Zimmerman jette depuis si long-temps sur l'Europe, nous ne devons pas oublier un de ses adeptes, le jeune Lacombe, qui est déjà aussi, lui, un pianiste célèbre, après avoir été un enfant prodige. Sans connaître la portée de son talent, j'aime mieux ce qu'il est que ce qu'il fut, car je suis tout près de penser comme un critique de mes amis que le seul aspect d'une célébrité en herbe rend furieux, et qui, si cela était possible, se ferait volontiers ogre pour courir sus à tous les enfants précoces.

Il paraît que Louis Lacombe est un artiste fait et complet; il a parcouru l'Allemagne et tout le Nord depuis huit ou dix ans qu'il a quitté Paris, et s'y est fait une brillante réputation comme le violoniste Artôt, élève aussi du Conservatoire de Paris.

La *Gazette d'Augsbourg* si hardie et si apocryphe dans ses nouvelles politiques, est, au contraire, et par compensation, aussi sévère que vraie dans ses doctrines et ses nouvelles artistiques. Or, elle fait un grand éloge de notre jeune compatriote. Après un séjour à Vienne de cinq ou six ans, dit la feuille allemande du 27 du mois dernier, consacrés à l'étude de son art; après s'être livré avec un zèle infatigable à la recherche des moyens propres au développement de ses facultés, Lacombe s'est élevé à un tel degré de supériorité, qu'il peut hardiment s'élancer dans l'arène avec Thalberg et Liszt. Le journaliste dit d'une façon éloquente et pittoresque tout à la fois que dans la musique de l'artiste français, les souvenirs de sa patrie, qu'il a quittée cependant si jeune, se reflètent poétiquement, et qu'il fait passer ces images dans l'âme de ses auditeurs. Certes, l'éloge est beau s'il est mérité. Enfin, après une longue énumération des divers morceaux dans lesquels l'artiste français s'est fait entendre, le journaliste ajoute: *Le témoignage le plus flatteur qu'il pouvait recevoir lui fut donné par l'enthousiasme des musiciens, qui, à la répétition, assiégeaient son piano comme pour découvrir aux mouvements de ses doigts le secret de son art. A peine M. Lacombe eut-il joué quelques mesures, que les physionomies des accompagnateurs s'animèrent subitement; et bientôt entraînés par le jeu magique du jeune artiste, ils s'arrêtèrent au milieu du morceau, déposèrent leurs instruments, et applaudirent avec transport.*

Si cet heureux jeune homme n'avait point un père et une mère qui le chérissent sans doute tendrement, Zimmerman pourrait lui servir de l'un et de l'autre; car c'est aussi donner la vie que de jeter dans le cœur, dans la tête, dans les mains d'un enfant les germes d'un pareil talent qui vous fait l'existence si belle.

Henri BLANCHARD.

Correspondance.

A M. le directeur de la GAZETTE MUSICALE.

Francfort, 28 avril 1839.

MONSIEUR,

J'utilise avec empressement l'occasion que vous m'offrez de coopérer à la rédaction de votre estimable journal. Comme il vous sera sans doute agréable d'avoir un aperçu de la situation musicale de notre ville, c'est par là que je veux commencer mes bulletins.

Francfort, placée au centre de l'Allemagne, et la première ville de commerce de ce pays après Hambourg, fut pendant long-temps vouée exclusivement aux intérêts du négoce, et pouvait bien être une ville libre, mais non au profit des muses. Pourtant on y remarque de nos jours un esprit plus favorable aux arts et particulièrement à la musique. Un grand nombre de familles étrangères et particulièrement d'Anglais, choisissent pour séjour notre ville, qui, indépendamment des beautés pittoresques et des environs, leur offre tout le charme du sans gêne le plus confortable. Et comme la plupart des Anglais s'occupent de musique *par excellence*, il s'ensuit une réaction qui ne peut que profiter beaucoup au goût général pour cet art. Aussi avons-nous, indépendamment du théâtre et du concert, des soirées, des musées, et autres réunions de tout genre, où notre musique de salon trouve occasion de se produire. Parlons d'abord de la musique dramatique. Le théâtre est soutenu au moyen d'actions qui sont toutes entre les mains des négociants de cette ville. La direction suprême est en conséquence remise à des gens de négoce qui, d'ordinaire, ne sont pas très propres à administrer un établissement artistique. Par bonheur, la direction actuelle est assez modeste pour comprendre toute son impuissance à cet égard, et pour s'en reposer en toute confiance sur l'excellent maître de chapelle Guhr, et sur les bonnes intentions du directeur Mals, qui administrent la partie technique et artistique. Il est vrai, d'autre part, que l'administration précédente a fait un tel tort à l'établissement, que les suites s'en font encore sentir d'une manière fâcheuse. Pour ne parler que d'art, l'orchestre mérite d'être mentionné en première ligne. La conception rapide, l'ensemble chaleureux et précis, sont les qualités qui le distinguent; on lui reproche quelquefois le défaut de nuances. Le personnel du chant est médiocre: quelques débutants pleins de talent donnent de belles espérances. Au surplus, l'on peut citer avec distinction mademoiselle Kratky, contralto, et M. Dettmer qui chante la basse. Le répertoire est très riche, mais ne peut être bien utilisé par suite de l'insuffisance du personnel. Il y a quelques semaines, nous avons assisté au premier début d'un jeune homme nommé Abresch, dont la voix de ténor forte, quoique un peu voilée, peut, avec de l'étude et du travail, devenir remarquable. En voilà assez sur notre théâtre dont les beaux côtés ne sont pas nombreux.

Parmi les institutions musicales, on doit mettre au premier rang la Société de Sainte-Cécile, établissement fondé par feu Schelble, que continue son élève M. Voigt. Cette

société n'exécute que de la musique religieuse et des oratorios, et exclut toute la musique d'opéra. A l'exception de l'Académie de chant à Berlin, il n'existe en Allemagne aucune institution que l'on puisse comparer à celle de Sainte-Cécile; ses séances ne laissent rien à désirer pour la pureté, la force et la délicatesse de l'exécution; les chœurs de femmes surtout ont acquis une grande habileté, et c'est un plaisir d'entendre chanter avec une clarté et une perfection pareilles les motets et les grandes compositions de J.-S. Bach. La Société de Sainte-Cécile a exercé sur le goût et sur la culture musicale de nos amateurs une influence extraordinaire, par suite sur le goût qui s'est fortifié ou prononcé pour la musique classique. Puisse le zèle des membres de cette précieuse institution ne pas se refroidir, la dissolution de la société serait pour notre ville une perte incalculable.

Parmi les sociétés chantantes exclusivement composées d'hommes, la *Liederkrantz* tient le premier rang; elle se compose de cent membres. Ses résultats lui ont conquis dans le public une position fort honorable. Rossini qu'on amena il y a deux ans à l'une des réunions hebdomadaires de la société, déclara qu'il n'avait entendu ni en France ni en Italie aucun chant d'hommes qui atteignît cette perfection; la *Liederkrantz* a, l'été dernier, organisé la grande fête de chant, la première dont Francfort ait été témoin, et dont le grandiose n'a été, jusqu'à présent, encore surpassé nulle part en Allemagne. En même temps qu'on organisait la fête de chant, on fondait l'institution de Mozart dont le but est d'offrir aux musiciens allemands sans fortune le moyen de perfectionner leur talent naissant. Enfin ce doit être un Conservatoire de musique pour toute l'Allemagne; cette idée a eu déjà assez de retentissement, et plusieurs villes ont donné des concerts au bénéfice de l'établissement qui possède un capital de quinze mille francs. Parmi les artistes allemands le noble Meyerbeer est jusqu'à présent le premier et le seul qui ait versé un riche don dans la caisse de l'institution. J'arrive maintenant au revers de médaille de notre situation musicale, je veux dire les concerts; pendant qu'à Paris, à Vienne, à Berlin et même à Leipzig, sous la direction habile de Mendelsohn, on cultive ce genre et qu'on lui donne le plus grand attrait qui puisse résulter de la composition et de la variété des programmes; on arrive ici au résultat opposé parce qu'on ne prend aucun soin de ces conditions là. La cause en est, d'un côté, dans le constant assujettissement de l'orchestre du théâtre, et de l'autre, dans l'existence des soirées dites du Musée, établissement littéraire et musical qui tient séance en hiver tous les quinze jours, et qui n'est pas dirigé, sous le rapport musical surtout avec un soin bien remarquable. Sauf ces soirées, il est peu de concerts qui puissent parvenir à s'organiser, et les artistes étrangers, quand ils ne jouissent pas d'une réputation extraordinaire, font régulièrement de mauvaises affaires; si notre adroit et actif Guhr n'était pas occupé de tant de façons, il pourrait aussi consacrer à la musique de concert une attention particulière.

Je n'ai fait que vous esquisser à larges coups la situation musicale de notre ville. je veux maintenant vous offrir quelques nouveautés de la saison. On a donné en fait d'opéras nouveaux :

1° *Beatrice di Tenda*, de Bellini. La musique a excité l'ennui, mais la distribution des rôles était bonne, et mademoiselle Capitani et M. Dettmer ont eu beaucoup de succès.

2° Le *Domino Noir*, d'Auber. La musique a plu singulièrement, mais le jeu lourd des acteurs paralysa l'enthousiasme. On attend avec une grande impatience la reprise des *Huguenots*. L'absence d'un personnel convenable nous a privés de ce chef-d'œuvre que certains connaisseurs préfèrent à *Robert-le-Diable*. L'engagement d'une prima donna, mademoiselle Zazedé, et de l'excellent ténor Abverch va enrichir de nouveau notre répertoire. Notre administration théâtrale déploie, surtout depuis quelque temps, une louable activité, et j'espère avoir à vous en annoncer bientôt d'agréables résultats.

Le 7 avril on a donné à Darmstadt la première représentation d'un nouvel opéra intitulé : *La vie est un songe*. La musique, qui est de M. Schlœsser, est louée des connaisseur.

Les Bayadères se sont produites deux fois en public; quoiqu'on ait rendu justice à cette danse originale et gracieuse jusqu'à un certain point, l'ensemble n'a pas fait plaisir. Pendant la danse de Rangoun, plusieurs personnes ont été saisies du mal de mer, et l'on a emporté hors de la salle un jeune homme qui s'est trouvé mal. Lors de la seconde apparition de ces danseuses le barbare accompagnement de cymbales, sifflets et tambourin a dû être supprimé sur la demande expresse du public.

Le 13, le violoniste Henri Wolf a donné un concert au spectacle, et il a satisfait par un jeu excellent tous les auditeurs, connaisseurs ou non. Une extrême pureté d'intonation; une conduite irréprochable de l'archet et un jeu d'une élégance charmante distinguent ce jeune artiste. Son frère Hermann Wolf, jeune homme de dix-huit ans, s'est fait entendre pour la première fois sur l'instrument de bois et paille mis en lumière par G sikow, et il a fait des choses extraordinaires. Les applaudissements étaient frénétiques.

On a donné chez nos voisins de Hanau une représentation théâtrale au bénéfice de l'institution de Mozart. Nous nous réjouissons de voir que ce jeune établissement, qui portera un jour des fruits aussi heureux, excite l'intérêt, et qu'il pourra bientôt entrer en activité, grâce à quelques encouragements de ce genre.

On doit consacrer en mai, à Stuttgard, le monument de Schiller. Indépendamment des *Liederkranze* de Wurtemberg, plusieurs autres, et notamment celle de notre ville, ont été invitées à embellir cette solennité. On y comptera peut-être bien mille à quinze cents chanteurs.

Notre nouvelle cantatrice, mademoiselle Zazedé, réussit ici et à juste titre; elle unit une voix bien timbrée à une bonne méthode. Mademoiselle Lutzer, de Vienne, a commencé ici ses représentations de passage, et elle a paru ces jours passés dans le rôle d'Adina de *l'Elisir d'Amore*, de Donizetti. Cette virtuose a fait une sensation extraordinaire, et son passage ici sera marqué comme un événement dans les annales de notre théâtre. La nature l'a douée de la voix la plus flûtée, la plus belle, la plus pure, et l'art a développé ces dons naturels de la manière la plus désirable. Son chant, qui est excellent, appartient à la meilleure école; sa vocalisation et l'agilité de son gosier, ainsi que la parfaite égalité de toutes les cordes de sa voix, ne laissent rien à désirer. Elle n'outre rien, et l'économie la mieux calculée domine au contraire son exécution, qui laisse l'impression la plus favorable. Nous aurons donc une cantatrice allemande de plus à compter, et nous devons en être fiers. Je vous donnerai d'autres détails sur ses représentations.

Agréez, etc.

*****

Variétés.

BEFFROI DE GAND.

Le beffroi de Gand va être restauré. La démolition du campanile est sur le point de commencer, et déjà depuis le 4 avril le carillon a cessé de se faire entendre. Voici quelques détails intéressants sur ce carillon.

En 1659, les échevins de la Keure firent accord avec maître Pierre Hemony, fondeur en cloches très renommé, domicilié à Zutphen en Gueldre.

En vertu de cet accord, il s'engagea à fondre « trente-deux pures et mélodieuses cloches ; » à quel effet la ville avait à lui céder toute la matière-métal qui devait provenir de la fusion du carillon entier, tel qu'il existait à l'époque (en 1649), ainsi que la grosse cloche *den Roëland*, etc.

Quelques jours après, ce *Roëland* fut brisé dans la partie supérieure du beffroi (la lanterne, comme on l'appelait), et on trouva que les morceaux, pesés au poids de la ville, portaient 12,485 livres dans la masse.

Des fragments de cette cloche, Hemony fondit les trois plus grandes cloches actuelles faisant partie du corps du même carillon, immédiatement sous le Dragon, l'une d'à peu près 6,000, l'autre de 4,000, et la troisième de 3,000 livres.

Les cinq suivantes pèsent ensemble 8,858 livres, ensuite neuf plus petites, à peu près 5,000 livres ; et finalement les quatorze autres qui complètent le nombre total de trente-deux, 1,615 livres.

Le tambour de cuivre qui fait partie de l'instrument pèse 4,210 livres.

En avril 1660, le magistrat fit un nouvel accord avec maître Hemony, d'après lequel cet habile artiste s'engagea à fondre trois nouvelles cloches plus grosses, et qui devaient concorder, dit le contrat, avec celles du carillon.

De ces trois cloches, l'une qui est celle qui a hérité du nom de Roëland, pèse 12,973 livres.

La deuxième, celle qui sert d'appel au travail, pèse 10,299 livres.

Et la troisième, désignée alors comme cloche d'alarme en cas d'incendie, pèse 6,332 livres : ce qui fait pour les trois cloches réunies un poids de 34,914 livres.

Ces trois cloches servent de basses au carillon, dont le poids total, lorsqu'on y comprend le tambour, est d'à peu près 68,000 livres.

Il est bien entendu que cette fois-ci il n'est question que de descendre les cloches et les clochettes du carillon, et qu'il ne s'agit en aucune manière de les refondre, car aucun des fondeurs de l'époque n'atteindrait à la perfection du talent de maître Pierre Hemony.

Nouvelles.

*** L'Opéra donne ce soir, par extraordinaire, la quatorzième représentation du *Lac des Fées*. On répète activement à ce théâtre *la Tarentule*, ballet en deux actes, et on s'occupe des débuts prochains de Mlle Lucile Grahn, ainsi que de ceux de Mlle Nathan.

*** Hier l'Opéra-Comique a repris *la Jeune femme colère*, de M. Etienne, la seule des pièces de théâtre composées sur ce sujet qui ait surnagé. On sait que Boieldieu l'orna de sa musique pendant son séjour en Russie. Sous cette recommandation, l'ouvrage, qui fut joué d'origine au *Théâtre-Louvois*, par Closel, Walville, mademoiselle Adeline et madame Pelissier, est arrivé à l'Opéra-Comique. Il possède tout ce qu'il faut pour s'y maintenir. Cette fois, il a pour interprètes Henri, mesdames Boulanger, Moreau-Santi et mademoiselle Prévost.

*** Hier, le théâtre de la Renaissance a fait relâche pour répéter généralement *le Naufrage de la Méduse*, opéra qu'il espère donner demain.

*** Le célèbre chanteur Elleviou, aujourd'hui membre du conseil général du département du Rhône, vient d'être nommé chevalier de la Légion-d'Honneur.

*** L'ouverture des concerts du Jardin-Turc aura lieu décidément aujourd'hui.

*** On exécute aujourd'hui à Notre-Dame une messe à grand orchestre de la composition de M. Juvin, jeune artiste de mérite.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Angers*. — *Robert le-Diable* vient d'être représenté sur notre théâtre, et malgré l'insuffisance de la troupe, l'exécution a été satisfaisante. M. Roux, dans le rôle de Robert, Cartigny dans celui de Bertram, et madame Potier, dans celui d'Alice, ont obtenu l'approbation générale. On a aussi applaudi un jeune ténor, M. Dubard, chargé du rôle de Raimbaut, et qui a très bien chanté dans le duo *Ah! l'honnête homme*. Les chœurs et l'orchestre ont fait ce qu'ils ont pu, mais ils ne peuvent guère.

*** *Nantes*. — M. Ghys et mademoiselle de Paw ont donné un concert dans cette ville. On a applaudi le jeu pur, élégant, bien nuancé de l'habile violoniste, et la voix belle, expressive de la jeune cantatrice. On a entendu dans la même réunion mesdemoiselles Bos-, qui possèdent un très beau talent sur le piano, et M. Sourisseau qui chante avec succès nos plus jolies romances.

*** L'ouverture de la nouvelle Société théâtrale, sous le triumvirat de MM. Lemonnier, Bizot et Oudinot, a eu lieu avant-hier. Cette première représentation se composait du *Châlet*, du *Postillon de Lonjumeau* et d'un divertissement. M. et madame Bizot ont été accueillis très favorablement. Mais une gracieuse et jolie danseuse, mademoiselle Armande-Ferdinaud, a trouvé moyen de gagner de prime abord la faveur générale.

*** *Reims*. — La critique musicale est traitée dans le journal de Reims d'une manière élevée et qui nous révèle un homme d'une instruction et d'un goût peu communs en province. Avec quelques représentants aussi distingués la critique pourrait exercer sur l'art une véritable et salutaire influence. Aussi engageons-nous l'auteur des articles insérés dans le *Journal de Reims* à parler souvent d'un art sur lequel il paraît avoir des notions exactes et spéciales.

*** *Nancy*. — Les débuts de la nouvelle troupe d'opéra ont eu lieu le samedi 4 mai, *le Chalet* et *le Barbier de Séville* ont fait les frais de cette représentation pendant laquelle on a applaudi M. Poitevin, jeune artiste qui possède une magnifique voix de basse; les autres chanteurs ne méritent aucune mention.

*** *Toulouse*. — M. de Brucq, professeur de chant au collége de Toulouse, nous adresse une réclamation au sujet d'un article inséré dans ce journal, et dans lequel on aurait avancé un fait inexact en ce qui concerne cet artiste. Nous nous empressons de rectifier ces faits en déclarant, d'après M. de Brucq lui-même, que la *méthode de Wilhem* est adoptée et suivie par lui au collége royal.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Corfou*. — *Il Crociato in Egitto*, de Meyerbeer, vient d'être représenté sur le théâtre de cette ville par une troupe italienne qui parcourt les îles Ioniennes. Ce bel ouvrage a été bien exécuté et a produit le plus grand effet.

*** *La Haye*. — Madame Hebert-Massy et son mari ont débuté samedi sur le Théâtre-Royal. Madame Hébert a obtenu un grand succès dans le rôle de Gertrude du *Maître de Chapelle*, qu'elle a chanté d'une manière ravissante.

Le Directeur, MAURICE SCHLESINGER.

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

6e Année. — 1839. **REVUE**

ET

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS,

N° 21.

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, DE BALZAC, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, CASTIL-BLAZE, PHILARÈTE CHASLES, F. DANJOU, EDME SAINT-HUGUÉ, ALEX. DUMAS, ELWART, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), AD. GUÉROULT, F. HALÉVY (de l'Institut), JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, G. LEPIC, LISTZ, MARX, EDOUARD, MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, RICHARD, L. RELLSTAB (rédacteur de la GAZETTE DE BERLIN), GEORGES SAND, J.-G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT A LA REVUE et à la GAZETTE MUSICALE.

Paris.	Départ.	Étrang.
3 m. 8	9 »	10 »
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	34 »	38 »

La Gazette Musicale paraît le dimanche, et la Revue Musicale le jeudi de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la *Revue et Gazette Musicale de Paris*, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; et chez tous les marchands de musique de France.

Prix d'abonnement à la *Revue et Gazette Musicale*, 30 fr. par année.

PARIS, DIMANCHE 26 MAI 1839.

IL SERA DONNÉ A LA FIN DE CHAQUE MOIS UNE LIVRAISON des *ARCHIVES CURIEUSES DE LA MUSIQUE.*

ANNONCES : 1 f. la grande lig. de 55 lettres.

SOMMAIRE. Exposition de l'industrie, par G. E. Anders. — Académie royale de musique : Débuts de mademoiselle Nathan, par F. Danjou. — Scène et prière composée pour les débuts de M. Mario, par H. Blanchard. — *Revue critique :* Méthode de chant de Marcello Perino, traduite par A. Biondeau; par F. Danjou. — *Variétés :* L'Improvisateur musical. — Nouvelles. — Annonces.

EXPOSITION

DES PRODUITS DE L'INDUSTRIE.

(*Troisième article.*)

MÉLOPHONE DE M. LECLERC. — HARMONIPHON DE M. PARIS.

En vous promenant dans la quatrième salle, que nous appelons la salle des instruments de musique, vous vous trouvez quelquefois arrêté par une masse de curieux qui se sont agglomérés au milieu d'une des galeries. Forcé de rester là (car bientôt vous ne pouvez plus retourner sur vos pas à cause de la foule qui se grossit), vous prêtez l'oreille à des sons qui vous frappent par leur nouveauté, et ne ressemblent à aucun des instruments connus, mais tiennent à la fois de la clarinette, de la flûte et du cor de basset. En entendant des tierces, des octaves, même des accords complets, vous croyez avoir devant vous plusieurs artistes dont chacun joue d'un instrument à vent; si enfin vous parvenez à approcher, vous ne voyez qu'un seul homme avec un instrument nouveau qu'il tient comme une guitare, faisant promener les doigts de la main gauche sur le manche, tandis que la droite pousse et tire une espèce d'archet qui agit dans l'intérieur de l'instrument. C'est M. Leclerc qui joue du *mélophone.*

Il y a huit ans, M. Leclerc conçut l'idée de cet instrument, et la poursuivant avec persévérance, ne reculant pas devant les sacrifices que nécessitaient les nombreux essais à faire, il a fini par obtenir le résultat de ses recherches qu'il présente aujourd'hui au public. Déjà l'année dernière il avait fait entendre avec succès pour la première fois le mélophone à l'Opéra ; depuis ce temps il a non seulement perfectionné son instrument, mais se livrant à une étude suivie il est parvenu à en jouer d'une manière brillante qui fait voir les ressources que l'art pourra tirer de cette belle invention.

Nous aurions vivement désiré pouvoir examiner le mélophone dans tous ses détails, mais il ne nous a pas été permis d'en voir l'intérieur, dont M. Leclerc garde soigneusement le secret. Quoique muni d'un brevet qui lui garantit sa propriété, l'inventeur semble en redouter les contrefaçons quelque peu déguisées, qui ne sont que trop fréquentes aujourd'hui, et il a résolu de retarder la mise en vente de ses instruments jusqu'à ce qu'il puisse en placer un certain nombre à la fois. Une liste de souscription est ouverte à cet effet, et les commandes inscrites par numéro d'ordre, seront effectuées en temps opportun. Espérons qu'il se trouvera un nombre suffisant d'amateurs pour populariser un instrument bien supérieur à une foule d'inventions futiles et passagères qui se sont succédé de nos jours.[1]

Nous allons emprunter au prospectus de M. Leclerc quelques détails sur la construction extérieure du mélophone, sur son étendue et sur la manière d'en jouer.

La forme du mélophone est *à peu près* celle d'une grande guitare : son manche, aussi large mais plus court que celui de la guitare, est garni de sept rangs de clavettes (au nombre de 76) qui, faisant l'office des touches d'un clavier, procèdent par demi-tons. Ces clavettes s'enfoncent doucement sous les doigts de la main gauche qui tient le manche de l'instrument.

» Par un doigté de la plus heureuse combinaison, la main peut sans démancher parcourir une étendue de cinq octaves à partir du *la* pris à deux octaves au-dessous du

diapason d'acier. L'exécutant peut aussi passer dans tous les tons sans la moindre difficulté; le doigté de toutes les gammes est le même et rend l'exécution aussi simple dans tous les tons pourvus de dièzes et bémols que dans le ton d'*ut* naturel.

» Pendant que la main gauche se promène sur les clavettes, la main droite agit dans l'intérieur avec une espèce d'archet formé de deux branches de cuivre réunies par une poignée. Au moyen de cet archet, qui n'est point sujet à dévier ni à se déranger, on peut attaquer la note avec plus ou moins de vigueur, et exécuter les coulés et détachés comme avec l'archet du violon.

» Un des avantages du mélophone, c'est d'être incomparablement plus facile à jouer que tous les autres instruments. On peut en très peu de temps parvenir à exécuter ce qu'on n'exécuterait pas après de longues études sur le violon, le piano, etc.

» Le mélophone une fois accordé conserve toujours l'accord. »

Cette dernière qualité serait, sans doute, une qualité précieuse; mais il nous sera permis d'en douter, et de substituer le mot *long temps* à celui de *toujours*.

Nous avons entendu plusieurs fois le mélophone, et nous n'hésitons pas à prédire à cet instrument un succès durable. Le son, comme il a été dit plus haut, participe de celui de la clarinette, de la flûte, du cor de basset; il est d'une puissance étonnante, surtout dans les passages à octaves, qui produisent un effet imposant.

Maintenant reste à savoir dans quelle catégorie il faut ranger ce nouvel instrument. Sans en connaître le mécanisme, nous croyons devoir le classer parmi les instruments à vent. Ce que l'inventeur nomme *une espèce d'archet* est évidemment un soufflet poussé et tiré au moyen des deux branches de cuivre réunies par la poignée. Mais quel est le corps sonore sur lequel agit l'action de ce soufflet? Sont-ce des anches libres, de petites lames vibrantes semblables à celles des physharmonica, des accordéons, et d'une foule d'instruments de ce genre? Ne serait-ce pas plutôt des cordes tendues dans une rainure, et mises en vibration au moyen du vent, d'après l'invention de M. Isoard, dont on connaît *l'éolicorde* construit sur ce principe (1)? Livrés aux conjectures, nous inclinons vers cette dernière; il ne tiendra qu'à M. Leclerc de nous prouver que nous sommes dans l'erreur. Nous attendons avec une vive impatience le moment où le secret sera levé, et où nous pourrons apprécier dans toute sa valeur la combinaison ingénieuse d'un instrument que nous regardons comme une belle acquisition pour l'art.

Au bout de la salle, à droite, vous voyez, sous le n° 1675, un petit instrument également nouveau, car son existence ne date que de deux ans. C'est *l'harmoniphon* ou *hautbois à clavier*, inventé par M. Paris, à Dijon, dans un but d'utilité qu'il nous semble avoir parfaitement atteint.

Le goût de la musique, de plus en plus répandu en France, a fait surgir des orchestres dans les villes de province qui se peuplent de musiciens et d'amateurs. Mais souvent ces orchestres sont loin d'être au complet pour toutes les parties. Si les instruments à cordes y trouvent de nombreux représentants, ceux à vent laissent des lacunes sensibles; il en est même un qui n'y figure presque jamais, c'est le hautbois.

En général le hautbois est peu cultivé en France, et dans la capitale même on ne trouve que peu d'artistes qui veuillent se livrer à l'étude d'un instrument aussi difficile et aussi ingrat; car le hautbois, délicieux lorsqu'il est joué dans la perfection, devient détestable entre les mains d'un exécutant qui n'en tire que des sons rauques et criards. Cependant son emploi est indispensable dans les symphonies et dans presque tous nos opéras. Faire jouer la partie de hautbois par un violon, une flûte ou tout autre instrument de l'orchestre, c'est détruire complètement l'effet que se proposait le compositeur; c'était cependant ce que faisaient les directeurs des théâtres de province pour se tirer d'embarras.

Frappé de cet inconvénient, M. Paris, ancien élève et professeur-répétiteur au Conservatoire, résolut d'y porter remède par l'invention d'un instrument qui imitât parfaitement le son du hautbois, et qui, à l'aide d'un clavier semblable à celui du piano, pût être joué par tout le monde, car tout le monde est aujourd'hui pianiste. Il pensa qu'on obtiendrait du physharmonica l'effet désiré en le modifiant et en le rendant plus expressif par un moyen qui permettrait d'y introduire l'air avec la bouche et de lui donner ainsi l'accent des instruments à vent.

En 1837 M. Paris acheva son premier instrument. Le succès qu'il obtint à Dijon l'encouragea à poursuivre son utile entreprise, et il vint la soumettre au jugement de la capitale où il se fit entendre dans plusieurs concerts. Bien accueilli par le public, M. Paris n'a cessé de s'occuper de son instrument et d'y faire d'importantes améliorations. Ce sont ces harmoniphons perfectionnés qu'il vient présenter à l'exposition.

Voici d'abord la description de l'instrument.

L'*harmoniphon-hautbois* a quinze pouces de longueur sur six de largeur et cinq de hauteur. Les touches du clavier, un peu plus petites que celles du piano, sont disposées dans le même ordre; son étendue est de l'*ut* au-dessous de la portée (clef de *sol*) jusqu'au *mi* avec trois lignes supplémentaires. Il se joue au moyen d'un tube élastique dont l'embouchure se place entre les dents et dans lequel on souffle tandis que les doigts agissent sur le clavier. Il est à remarquer que le mouvement des touches ne sert qu'à donner issue au son, l'expression est toute dans la bouche; c'est le souffle animé de l'exécutant qui modifie les sons et qui permet de rendre toutes les nuances et de donner au jeu ce sentiment de l'âme qu'un soufflet mû par les mains, les pieds ou par un mécanisme quelconque ne saurait atteindre. De même que dans les instruments à vent, l'articulation se fait par les coups de langue, de même, pour répéter une note sur l'harmoniphon, on n'a pas besoin de déranger la main du clavier; le doigt restant fixé sur la touche, c'est le coup de langue qui produit l'effet (1).

L'intérieur de l'harmoniphon se compose de lames métalliques vibrantes d'après le système des accordéons. Mais il est à remarquer que M. Paris emploie des lames d'une qualité supérieure et faites exprès pour son usage. Quant au mécanisme, plusieurs modifications importantes dues aux recherches de M. Paris sont désormais une garantie de la solidité de l'instrument; c'est ainsi que les tubes métalliques sujets à s'oxider par la vapeur chaude et humide envoyée par les poumons, ont été remplacés par de petits tubes de verre, que la chaleur et l'humidité ne sauraient altérer. On objectera peut-être que les lames aussi doivent souffrir du même inconvénient; M. Paris affirme le contraire, et nous a montré des lames employées depuis deux ans qui

(1) En 1836, M. Isoard annonça un *violon éolique*, dont il a été parlé dans la *Gazette musicale* de la même année, n° 10. Cet instrument, qui n'a pas été achevé, que nous sachions, pourrait bien avoir quelque analogie avec le mélophone.

(1) M. Paris a publié une *Méthode d'harmoniphon* que l'on pourra consulter à ce sujet.

n'étaient nullement attaquées par l'oxidation. Il pense que le mouvement vibratoire imprimé à la lame au moment où elle est mise en jeu par le souffle, sert à la sécher et à la préserver ainsi des effets de l'humidité.

En comparant les premiers instruments sortis des mains de M. Paris avec ceux qu'il fabrique maintenant, on reconnait qu'il n'y a pas un seul point qui n'ait reçu des perfectionnements. L'embouchure était primitivement ronde et causait aux dents, entre lesquelles elle se place, un écartement trop prononcé ; elle est maintenant ovale et plus facile à maintenir. Le clavier est plus souple au toucher, les soupapes ferment bien de manière à empêcher la perte d'air, les repoussoirs fonctionnent aisément dans les petits tubes de verre dont nous avons parlé plus haut.

Dans l'origine, M. Paris ne s'était proposé que d'imiter le hautbois ; mais il a bientôt compris qu'il manquerait quelque chose à son invention, s'il ne la complétait pas par l'imitation du cor anglais, instrument de la famille du hautbois, mais qui sonne une quinte plus bas, et que l'on a comparé à la voix humaine, à cause de ses sons plaintifs et mélancoliques. M. Paris a complètement réussi ; nous dirons même qu'ici l'imitation approche plus encore de l'instrument original.

L'harmoniphon-hautbois et l'harmoniphon-cor-anglais sont de la même grandeur, et ne diffèrent que dans leur diapason. Un troisième harmoniphon de plus grande dimension réunit les deux instruments, et embrasse l'étendue de trois octaves.

Cédant au désir de plusieurs amateurs, M. Paris vient d'ajouter à ses instruments un soufflet expressif destiné à être mis en mouvement par la main. Ainsi les personnes qui ne voudraient ou ne pourraient pas se servir de l'embouchure, seront toujours à même de jouer de l'harmoniphon au moyen du soufflet. Mais il est certain que l'instrument y perd beaucoup, car c'est surtout le souffle animé de la bouche qui lui donne cet accent et cette expression qu'un moyen mécanique ne remplace qu'imparfaitement. D'ailleurs l'embouchure n'a rien qui fatigue ; les touches parlent au souffle le plus léger.

Si nous avons consacré beaucoup d'espace à un petit instrument, qui, au premier aspect, ne semble avoir que peu d'importance, c'est que nous en avons reconnu l'utilité. L'harmoniphon est appelé à rendre de grands services aux orchestres des villes de province, où il complètera l'exécution des symphonies et des ouvrages lyriques, en fournissant un équivalent à deux instruments dont on était obligé de se passer, et dont l'absence laissait un vide sensible dans l'ensemble des plus belles compositions. Aussi un de nos compositeurs distingués, M. Adolphe Adam, s'est-il empressé de donner des éloges à l'inventeur, en développant dans un article spécial (1) les avantages que nous venons de signaler.

Nous apprenons avec plaisir que l'harmoniphon est déjà adopté par la plupart des sociétés philharmoniques, et qu'il a pris sa place dans plusieurs théâtres des départements. Félicitons M. Paris d'une idée aussi heureusement conçue qu'habilement exécutée, et qui ne tardera pas de jouir du plein succès qu'elle mérite.

G.-E. ANDERS.

(1) Voir le *Monde dramatique*, t. IV, 2e livraison.

ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE.

DÉBUTS DE MADEMOISELLE NATHAN DANS LA JUIVE.

L'administration de l'Opéra a déployé depuis quelque temps une activité digne d'éloges. La reprise du *Comte Ory*, les débuts de Mario, la mise en scène du *Lac d s Fées*, et enfin les débuts de mademoiselle Nathan, attestent les efforts que fait M. Duponchel pour varier les plaisirs du public. Les débuts de mademoiselle Nathan étaient surtout attendus avec impatience, et le souvenir si récent de mademoiselle Falcon, le peu d'espoir qui reste de l'entendre encore, donnaient à la représentation d'hier soir un intérêt particulier. Mademoiselle Nathan n'a pas été au-dessous des éloges qu'on avait faits d'avance de cette jeune élève de M. Duprez. On a reconnu tout d'abord la manière large et posée, l'excellente mise de voix, la prononciation parfaite du maître. L'hésitation, la peur, l'émotion inséparables d'un premier début n'ont pas empêché de reconnaître et d'apprécier dans la jeune et jolie cantatrice une voix pure, fraîche, angélique, un excellent sentiment musical, enfin toutes les qualités dont se composent le mérite et le talent les plus élevés. Ce qui manque à mademoiselle Nathan, c'est l'expérience de la scène ; c'est ce feu sacré qui anime si souvent Duprez, son maître ; c'est cette intelligence créatrice qui domine tout un auditoire et lui fait éprouver les plus vives émotions. Mademoiselle Nathan nous paraît douée d'une belle organisation ; elle a déjà plusieurs qualités remarquables, si l'enivrement du succès ne s'empare point d'elle, si elle s'efforce sous la conduite de Duprez de développer les dons précieux que la nature lui a donnés, on peut lui prédire de brillantes destinées dans un avenir prochain.

Maintenant que j'ai offert à la jeune débutante les compliments qu'elle mérite, il ne me reste plus que la critique les plus sévères, les reproches les plus vifs à adresser aux exécutants qui ont concouru à la représentation d'hier. Dérivis, chargé du rôle du cardinal, a presque constamment chanté faux, et a failli compromettre l'effet du magnifique duo du quatrième acte. Les chœurs, au premier et au cinquième acte surtout, ont chanté plus mal, beaucoup plus mal que n'auraient pu faire les chœurs de l'Opéra-Comique. L'orchestre a plus d'une fois commis de grosses fautes, et M. Habeneck, obligé de frapper du pied, de briser son archet sur son pupitre pour maintenir la mesure, devient malgré lui le chef-d'orchestre le plus insupportable qui se puisse imaginer.

Mais ce sont principalement les chœurs qui ont besoin d'une réforme et d'une régénération complète. C'est là un point qui mérite toute l'attention de M. Duponchel, qui paraît d'ailleurs concentrer tous ses soins sur les décorations, les costumes et les premiers sujets. Il est honteux d'entendre sur le premier théâtre du monde, vociférer les plus beaux chœurs beaucoup plus mal que ne le feraient les élèves ouvriers des écoles gratuites.

J'ajoute encore qu'il règne sur la scène très peu d'ordre et de police. Pendant toute la scène pathétique du second acte, on voyait la tapisserie qui ferme la porte de la demeure d'Éléazar se soulever, et des figures plus ou moins grotesques apparaître. On ne saurait croire combien l'effet du spectacle, l'intérêt de la représentation sont détruits par de semblables bagatelles. Il vaudrait autant nous ramener à l'époque où des bancs étaient placés de chaque côté de la scène et garnis par les gentilshommes et les protecteurs des cantatrices.

F. DANJOU.

Scène et Prière

COMPOSÉE POUR LES DÉBUTS DE M. MARIO,

***dans* Robert-le-Diable, *par* M. MEYERBEER.**

On a fait grand bruit dans le monde musical de la facilité des compositeurs italiens; on cite leur féconde complaisance à refaire deux ou trois fois pour la *prima donna* en réputation, et par conséquent exigeante et difficile à vivre, un air qui n'a pas le bonheur de lui plaire, et qui, dit-elle, n'est pas écrit dans ses cordes, dans ses moyens. Qui n'a entendu parler de la cavatine *del rizzo* du *Tancredi* de Rossini, qu'il fit pendant qu'on lui servait un potage au riz, et dont elle a conservé le nom? Mais les dilettanti s'extasiant à l'audition de ces morceaux qui se distinguent toujours par une mélodie facile ne savent pas que ces airs sont pour ainsi dire jetés en moule; que ceux qui sont chargés de les écrire en connaissent d'avance la facture, l'étendue, et jusqu'aux modulations par lesquelles ils doivent passer. C'est toujours à peu près la même forme; c'est une sorte de poncis, comme disent les peintres; ils sont déjà écrits dans la tête de tous les compositeurs italiens, qui n'ont plus qu'à y coudre un thème heureux; et lorsqu'ils n'en trouvent pas, ils ne se font aucun scrupule d'en puiser un dans leurs souvenirs.

Cette fameuse cavatine *Di tanti palpiti*, composée si rapidement, n'a pas une autre origine. Nous cédons même au plaisir de dire comment ce fait est venu à notre connaissance.

Paër, qui vient de mourir, n'aimait pas beaucoup nos compositeurs français, mais il n'aimait guère plus les compositeurs de son pays, et quand il pouvait leur jouer quelque malin tour, il n'en laissait pas échapper l'occasion, surtout quand leur renommée éclipsait la sienne.

Un industriel lithographe qui, par un procédé ingénieux et facile, avait trouvé moyen de faire autographier leur musique aux compositeurs, vint à l'Institut pour donner connaissance de sa découverte à la section de musique (Académie des beaux-arts), et pria quelques membres qui se trouvaient présents à cette séance de vouloir bien écrire quelques pensées musicales pour faire l'application de son procédé. MM. Cherubini et Berton tirèrent le canon obligé de leur imagination féconde en ce genre de musique. L'auteur de l'*Agnese*, qui n'était pas très fort sur cette artillerie musicale, se contenta de donner un fragment d'une messe de Martini, un *Ora pro nobis*, qui n'était autre chose que l'air *Di tanti palpiti* du *Tancrède* de Rossini; se faisant un malin plaisir de dévoiler ainsi le plagiat *del maestro di gran' genio*, son presque compatriote.

C'est ainsi que les compositeurs italiens fabriquent la plupart de leurs cavatines. Les compositeurs de l'école allemande sont plus scrupuleux et plus consciencieux. Nous avons là sous les yeux la prière, précédée d'un récitatif qui forme presque tout une scène, ajoutée à la partition de *Robert-le-Diable*, par M. Meyerbeer, pour les débuts de M. Mario de Candia; on voit dans ce morceau la préoccupation de l'illustre compositeur à faire une addition à son chef-d'œuvre digne de cet ouvrage qui a popularisé son nom en France et dans l'Europe musicale.

Ce récitatif, qui avait à exprimer les tortures, les remords de Robert, abonde en modulations savantes qui paraissent d'abord crues, mais qu'un examen plus approfondi vous fait trouver ingénieusement calculées pour peindre les pensées tumultueuses de l'amant d'Isabelle. Après ce vers: *Et rien sur mon message envoyé par Alice!...* L'imitation sur: *Hélas! tremblant j'attends ici*, est d'une grâce charmante et d'un effet délicieux. Nous n'aimons pas, après les trois mesures de récitatif: *Moi-même j'ai quitté le chemin de l'honneur*, et sur la modulation en *sol* bémol majeur, bien que la mélodie en soit noble et religieuse, cette façon de prosodier: *C'est que j'ai, — que j'ai de ma sainte mère oublié les leçons*, etc. Mais après cette légère tache prosodique, de quel piquant effet est la transition enharmonique par laquelle l'auteur attaque le thème de sa prière! Ce thème a quelque chose de la naïveté religieuse des mélodies du moyen âge; puis cette modulation à la tierce inférieure sur: *Je fus bien coupable*, au changement de mesure en 6/8 est du plus heureux effet. Enfin sur ces vers qui doivent être dits, suivant l'indication du compositeur, d'une voix suffoquée:

> Emporté par l'orage,
> J'ai perdu le chemin;
> Au milieu du naufrage,
> Tendez-moi votre main,
> O ma mère adorée!

quelle peinture vraie par la mélodie et l'harmonie de cette douleur et de ce repentir qui tendent au ciel! C'est ainsi que Gluck, faisant invoquer à son Oreste le sommeil bienfaisant, a mis dans son orchestre et sur un chant pur et céleste, la peinture vivante des furies qui assiégent l'imagination et torturent l'âme du fils de Clytemnestre.

De pareilles inspirations, de telles mélodies se vulgarisent difficilement; elles ne fatiguent point les mille voix de la popularité, les tuyaux des orgues de Barbarie; on ne peut en faire des contredanses, des galops; mais elles vous font rêver, vous inspirent des choses graves, religieuses, consolantes. Il y a un autre genre de musique qui tombe du théâtre chez Musard et de là dans la rue; mais cette musique s'use aussi vite qu'elle est conçue et écrite; car, ainsi que l'a si bien dit Chenier:

> Le temps n'épargne pas ce que l'on fait sans lui.

La popularité solide, vraie et durable dans les arts comme en politique, en littérature, c'est la popularité qui est au-dessus du peuple et ne le courtise pas; c'est la popularité enfin de Voltaire, de Napoléon, de Lafayette, de Chateaubriand et de l'auteur de *Robert-le-Diable*.

Henri BLANCHARD.

Revue critique.

***Nouvelle méthode de chant*, *par* MARCELLO PERINO; *traduite de l'italien*, *par* A.-L. BLONDEAU.**

Le chant est naturel à l'homme, et cependant rien n'est plus difficile que l'art de chanter. Emettre les sons plus ou moins agréablement suivant qu'on a la voix juste ou fausse, sonore ou flexible; c'est là ce qui constitue le chant pour la plupart des hommes. Mais rendre sa voix égale et pure, souple ou agile, l'étendre naturellement ou artificiellement, enfler ou diminuer les sons, les lier entre eux, changer sans effort les divers registres de l'organe vocal, avoir une prononciation correcte et distincte, enfin donner à la musique le caractère et l'expression qui lui conviennent, c'est là ce qui constitue l'*art du chant*.

C'est en Italie, dans les Conservatoires de Bologne, de Rome, Naples, Gênes, Venise, qu'ont été développés les principes de cet art; et c'est de ces écoles que sont sortis tous ces grands chanteurs qui ont fait l'admiration de l'Europe pendant le siècle dernier. Les deux villes qui ont été en quelque sorte les métropoles du chant, sont Bologne et

Naples. Dans cette dernière ville, les savants préceptes des *Leo*, des *Scarlatti*, des *Porpora* conduisirent l'art du chant à son plus haut degré de perfection. Il est difficile de se former aujourd'hui une idée exacte de l'habileté et du talent extraordinaires des chanteurs fameux qui sortirent de ces écoles. On sait cependant que *Baldassaro Ferri* montait et descendait deux octaves chromatiques avec un trille (ou cadence) perpétuel, et sans reprendre haleine, en conservant toutefois une justesse si parfaite, que, n'étant pas accompagné de l'orchestre, à quelque note que les instruments voulussent le joindre, ils se trouvaient d'accord avec sa voix. L'enthousiasme qu'il excitait était tel, qu'à son arrivée à Florence une troupe nombreuse de personnes de distinction alla le recevoir à trois lieues de la ville et lui servit de cortége. On a son portrait gravé avec ces mots pour légende : *qui fecit mirabilia multa*. On connaît aussi la fortune extraordinaire de Carlo Broschi, célèbre sous le nom de *Farinelli*, qui, après avoir opéré par l'effet de son talent la guérison du roi Philippe V, sut se placer si haut dans la faveur du monarque, qu'il était regardé comme son premier ministre.

Ferri, Farinelli, Caffarelli, Marchesi, et, en dernier lieu, Crescentini ont soutenu, jusqu'au commencement de ce siècle, la réputation des anciennes écoles d'Italie; mais la chute de ces écoles et l'absence des castrats ont porté un coup funeste à cette partie de l'art, et il n'est plus permis d'espérer aujourd'hui sa régénération. Plusieurs causes s'y opposent : d'abord, comme je l'ai dit, l'absence des castrats; car si l'abolition de l'horrible coutume de mutiler les enfants pour leur conserver la voix est une conquête don l'humanité ne saurait trop s'applaudir, il est certain, d'un autre côté, que c'est une perte irréparable pour l'art, et que rien ne remplacera ces voix admirables, d'un timbre puissant et d'une égalité parfaite. D'ailleurs les écoles n'existent plus que de nom, et l'étude du chant qui y était cultivée d'une manière toute spéciale, a fait place à l'étude de la musique instrumentale, dont le développement a été si grand dans ces derniers temps. Ainsi quand on parle des progrès de l'art, il faudrait, pour être exact, convenir que ces progrès n'en embrassent pas à la fois toutes les branches. Si l'on dit que la composition dramatique, que l'exécution instrumentale se sont élevés à un degré de perfection inconnu dans les siècles précédents, on émet une assertion incontestable ; mais il faut ajouter que la science du chant, que l'art de former de belles voix, que le talent d'écrire des morceaux appropriés à ces voix n'existent plus nulle part. Nos jouissances se sont déplacées, voilà tout. Le plaisir que nous éprouvons à l'audition d'une symphonie de Beethoven ou d'un acte des Huguenots, on l'éprouvait autrefois en entendant ces chanteurs fameux ou ces chœurs admirables, dont actuellement nous ne pouvons pas même avoir l'idée. Et il n'y a certainement en Europe aucune école, aucune réunion de chanteurs qui puisse exécuter aujourd'hui avec la perfection convenable le *Cor mio* de Scarlatti, par exemple; je pourrais ajouter qu'il n'y a pas dans le monde un compositeur capable de composer une œuvre pareille. En revanche, on a reculé les bornes de la musique instrumentale ; on a étendu les limites de l'orchestre, on a agrandi les ressources de l'harmonie et de la modulation : ainsi il y a compensation, et M. Azaïs peut tirer de ces faits une nouvelle preuve à l'appui de son système.

En quoi consistait cet art du chant que nous avons perdu, quelle méthode, quels exercices suivait-on dans ces Conservatoires d'Italie, où cet art s'est élevé à un si haut point de perfection? C'est ce qu'on ignore, ou pour mieux dire, on sait qu'il n'y avait point de méthodes. Les grammairiens paraissent quand les langues sont formées, et les méthodes sont écrites quand les principes d'un art sont déterminés par l'usage et la pratique. On connaît la méthode que Porpora fit suivre à son élève Caffarelli, l'un des plus fameux chanteurs du siècle dernier. Il lui fit étudier une seule feuille sur laquelle étaient notées les gammes diatoniques et chromatiques, des trilles, des groupes, des appogiatures. Cette feuille occupa seule l'élève et le maître pendant six années, et au bout de ce temps Porpora congédia Caffarelli, en lui disant : — *Va, mon fils, tu n'as plus rien à apprendre; tu es le premier chanteur de l'Italie et du monde.*

Les méthodes volumineuses, les plus savants traités, ne sont donc point nécessaires pour former le talent, et ce qui est indispensable, c'est le travail, la persévérance, en un mot la pratique de l'axiome connu, *le génie, c'est la patience*. C'est cette patience que rien ne saurait interrompre, cette méditation continuelle que rien ne saurait troubler, cette vie de silence et d'abnégation, qui sont la meilleure et l'unique voie du mérite. Ce n'est pas, comme je l'ai fait remarquer, le chemin que l'on prend en général aujourd'hui; et si l'on en excepte quelques hommes remarquables de notre temps, Paganini, Berlioz et Duprez, par exemple, on verra que tous les artistes parviennent bien vite et sans grands efforts à une certaine réputation qui tient lieu de la gloire vraie et impérissable.

Toutes ces causes réunies empêcheront l'ouvrage que vient de traduire M. Blondeau d'avoir le succès et d'opérer les résultats que cet artiste distingué pouvait attendre. Nos chanteurs élèves ou maîtres ne sont pas doués de la patience de Porpora et de Caffarelli, et on aura beau leur mettre sous les yeux les excellents préceptes, les règles certaines à la pratique desquelles ces célèbres chanteurs devaient leur gloire et leur mérite; ils ne pourront les mettre à profit. Marcello Perino, auteur de la méthode de chant traduite par M. Blondeau, était et est peut être encore recteur et administrateur du Conservatoire de Saint-Sébastien à Naples. Son ouvrage intitulé : *Osservazioni sul Canto*, jouit en Italie d'une réputation méritée et est devenu classique dans la plupart des Conservatoires. Ce traité contient quatorze chapitres dans lesquels les diverses questions qui se rattachent à l'art du chant sont traitées d'une manière claire et toute didactique; on y trouve les notions les plus utiles sur la formation des sons, l'exercice de la voix, l'agilité, les ornements, l'art de lier les sons, la respiration, l'expression et la prononciation.

L'auteur écrit en vue du chant italien qui, à certains égards, diffère du chant français. Ce n'est pas qu'il y ait deux manières d'émettre la voix, de la rendre pure, sonore, accentuée. Mais l'expression et les convenances dramatiques ne sont pas les mêmes sur la scène française que sur la scène italienne. Et, sous ce rapport, le traité de Marcello Perino ne peut servir de guide à nos jeunes chanteurs. Nous savons qu'un de nos meilleurs professeurs, M. Delsarte, élabore dans le silence un vaste travail sur l'art du chant, dans lequel cette lacune que nous signalons sera comblée. En attendant que ce grand ouvrage soit mis au jour, le livre de Marcello Perino pourra donner d'utiles conseils, de sages préceptes à ceux qui se destinent à l'étude et à la pratique du chant. Les notes qui accompagnent cet ouvrage sont de M. Blondeau et témoignent dans plus d'un cas de l'expérience et du goût de cet artiste. Le traité de Perino est précédé d'une notice sur Palestrina et sur Benedetto Marcello. La notice sur ce dernier maître est traduite de l'italien et c'est la plus complète, la plus détaillée qui ait été publiée jusqu'à ce jour. Palestrina, Marcello, voilà de grands noms dans l'histoire de la musique, et cependant quel est le Conservatoire où leurs chefs-d'œuvre soient exécutés ou livrés à l'étude? quels sont les artistes qui con-

naissent autrement que de nom les productions immortelles de ces hommes de génie? La réponse à de pareilles questions est bien affligeante pour les hommes de génie eux-mêmes. Car si des œuvres telles que celles de Marcello, Palestrina, Scarlatti, Haendel, n'ont pu survivre à leur époque, que deviendront dans quelques années les chefs-d'œuvre de ce temps-ci? Ce n'est pourtant pas que le public repousse cette musique ancienne et qu'il ne la comprenne plus. Deux artistes, Choron et M. Fétis, ont fait entendre des fragments de ces œuvres impérissables, et on sait avec quelle faveur, avec quel empressement ces tentatives ont été accueillies. Pourquoi donc n'essaie-t-on pas de les renouveler? La Société des concerts du Conservatoire a fait connaître et admirer Beethoven; qu'elle tâche de rendre le même service pour les grandes compositions de l'ancienne école d'Italie, et la même persévérance sera infailliblement couronnée du même succès.

Malheureusement, comme je le disais en commençant cet article, tous les progrès que l'art a faits ont eu pour objet la musique instrumentale, et il est devenu très difficile de former et de discipliner des chœurs capables d'exécuter les chefs-d'œuvre de musique vocale. Je crois cependant qu'avec du zèle et de la patience on triompherait de tous les obstacles.

L'ouvrage publié par M. Blondeau n'est pas sans intérêt, et doit trouver place dans plus d'une bibliothèque. Peut-être un jugement sévère pourrait-il trouver quelque affectation dans le style, quelques erreurs dans la critique; mais, en somme, c'est l'œuvre d'un honnête homme plein d'ardeur pour l'amélioration de l'art et de la condition des artistes.

F. Danjou.

Variétés.

L'IMPROVISATEUR MUSICAL.

C'est une mode, une fureur, un parti pris; jouer du piano ou de tout autre instrument ne signifie plus rien. Qui donc aujourd'hui n'est pas virtuose? On l'est à tout âge, depuis cinq ans jusqu'à soixante. Le bonhomme de père de Mozart nous divertirait singulièrement s'il venait de l'autre bord du Rhin avec son petit prodige : nous l'enverrions tout droit au Conservatoire pour y faire battre le futur auteur de *Don Juan* par quelque lauréat haut de trois pieds et tout barbouillé encore du lait de sa nourrice. Donc il ne suffit plus de triompher des difficultés matérielles de l'exécution; à notre époque, il faut improviser. Dût-on ne savoir qu'arpenter toutes les gammes, que frapper les accords les plus assourdissants, que faire pleuvoir un déluge de notes, il faut improviser Mais cette condition n'est pas si rigoureuse, si difficile à remplir qu'on doive s'en effrayer. Vous allez voir comment on peut l'esquiver, et vous jugerez alors que, pour l'improvisateur, la moindre chose est le talent de l'improvisation.

Celui qui a inscrit sur le programme les mots sacramentels annonçant qu'il doit se livrer à toute la spontanéité de son inspiration, celui-là, disons-nous, est toujours accueilli avec un murmure flatteur, avec un brouhaha de curiosité : premier élément de succès. Sa seconde et principale chance consiste dans son costume, sa pose et sa manière d'attaquer la note. Examinons ces divers attributs.

L'improvisateur ne saurait se présenter sans l'habit noir très serré avec de grandes manchettes pendantes; il faut que ses cheveux tombent négligemment et lui couvrent un peu le front; de temps en temps il donnera un coup de tête pour rejeter ces mèches importunes. Il s'avance, salue gauchement (parce qu'il n'a pas eu le loisir d'apprendre à saluer), s'assied au piano, relève ses manchettes, et penche le corps en avant dans l'attitude de l'homme qui se recueille, ou de sainte Cécile écoutant les hymnes séraphiques Puis il ébranle l'instrument d'un coup furieux qui fait bondir deux ou trois dames sur leur banquette et se pâmer une centaine de dilettantes.

Gare! voilà le feu d'artifice commencé : les fusées se croisent, les pétards éclatent, les soleils tournent, des gerbes tombent éblouissantes, mais s'éteignent, et le bouquet couronne cet ensemble de tapage par ses détonations de volcan. Nous venons de peindre l'œuvre nouvelle de l'improvisateur : celui-ci a tourmenté le piano pendant une heure, il lui a arraché tout son bruit, il a réuni dans une cacophonie inénarrable les accords les plus étranges, mais enfin il ne s'est pas troublé, pas arrêté; semblable à l'avocat qui perdrait la meilleure cause s'il venait à s'embrouiller un seul instant. Et le lendemain arrivent les articles des journaux grands et petits, qui ne sont pas fâchés de faire un peu de poésie sur ce casse-cou musical. Ecoutez-les; l'un s'écriera : « Pendant que *notre* cher N***** (ou tout autre » nom) parcourait le clavier sonore, on eût dit que le ciel » venait de s'ouvrir pour verser toutes ses harmonies sur » notre terre de misère, sur notre vallée de larmes. » — Un autre varie ce texte de la manière suivante : « Lorsque les » notes hautes élevaient leur cri aigu, accompagnées par la » sombre sourdine, on eût dit de la plainte incessante des » damnés traversant les profondeurs du gouffre pour mon- » ter jusqu'au ciel. » — Ainsi, de toute manière, l'improvisateur est un poëte, un grand artiste, un grand homme; bien plus, un créateur de mythes, puisqu'on peut trouver tout ce qu'on veut dans sa musique. Que ne compose-t-i sur les hyéroglyphes ou sur le culte de Mithra? Il se chargerait d'expliquer avec ses notes tous les mystères de l'antiquité; car rien ne peut rester ignoré de l'heureux mortel qui, pour dix francs par billet, vous donne le concert des anges.

A. D.

Nouvelles.

*** Par extraordinaire, aujourd'hui dimanche 26, l'Opéra donnera un représentation du *Comte Ory*, dans lequel M. Mario chantera pour la dernière fois avant son départ; MM. Levasseur, Massol, mesdames Nau et Stoltz rempliront les autres principaux rôles. Le spectacle sera suivi du ballet de *la Gipsy*, exécuté par mesdames Elssler et les premiers sujets de la danse; Mlle Fanny Elssler dansera *la Cracovienne*. On commencera à 6 heures 3/4.

*** On s'occupe activement à l'Opéra-Comique des répétitions d'un ouvrage du prince de la Moskowa. Le bien qu'on dit de cette composition nouvelle et ce que nous connaissons des œuvres musicales du prince font augurer un succès de plus pour le théâtre de la Bourse.

*** La grande *association nationale* formée en Allemagne pour le progrès de l'art musical, vient d'envoyer à M. Meyerbeer le diplôme de membre-fondateur.

*** M. Elwart, professeur au Conservatoire, l'un de nos collaborateurs, et M. Dietsch, maître de chapelle à Saint-Eustache, ayant fait hommage d'une messe de leur composition à Sa Majesté le roi de Prusse, ce souverain vient de leur faire remettre, comme marque de sa satisfaction, la grande médaille d'or qui, en Prusse, est destinée au mérite éminent dans les arts et dans les sciences : ce sont les termes exprès de la lettre d'envoi que M. le ministre de Prusse à Paris leur a adressée. Nous ajouterons que ces deux messes ont été exécutées le jour de Pâques, en 1838 et 1839, et

qu'elles ont été très approuvées par tous ceux qui les ont entendues en l'église de Saint-Eustache. Celle de M. Elwart est dédiée à S. A. R. madame la duchesse d'Orléans, et celle de M. Dietsch à M. Meyerbeer.

*** Notre collaborateur, M. G. Kastner, vient de terminer un nouvel ouvrage intitulé : *Théorie abrégée du contre-point et de la fugue*, que l'Institut de France a reçu et adopté à l'unanimité, et dont nous nous proposons de rendre plus tard un compte détaillé. C'est la quatrième fois que M. Kastner obtient les suffrages de l'Institut.

*** M. Pleyel a fait dernièrement l'inauguration des salons en donnant un concert au profit de madame D***. C'était à la fois une bonne œuvre et un bon concert.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Strasbourg*, 19 *mai*. — On lit dans le *Journal du Haut-Rhin* : Depuis long-temps on n'avait vu une représentation aussi brillante que celle qui a eu lieu hier soir à notre salle de spectacle. Ni le mauvais temps, ni l'élévation du prix, rien n'a pu arrêter la foule empressée de jouir du beau talent de quatre artistes que l'Allemagne nous envoie. La recette s'est élevée à 4,000 fr. C'est toujours *Robert-le-Diable* qui produit ce miracle. Mademoiselle de Hasselt, madame Fischer, M. Schmetrer, et M. Dettmer, ont rempli les principaux rôles, et ont à plusieurs reprises excité l'enthousiasme général.

*** *Rouen*. — M. Wermellen, dont nous avons annoncé les prochains débuts, a été très bien accueilli par le public rouennais, et a obtenu un complet succès dans le rôle de Raoul des *Huguenots*. Une voix puissante, bien posée, une grande intelligence, beaucoup d'énergie, telles sont les qualités qu'on a remarquées dans ce jeune ténor auquel on peut prédire un bel avenir.

*** *Nantes*. — On lit dans *le Breton* : La seconde représentation au Grand-Théatre, sous la nouvelle direction sociétaire, n'a pas eu moins de succès que la premiere. *La Juive*, cette grande et riche partition de M. Halevy, a reparu avec une mise en scène fort soignée, sans autre bruit que celui des applaudissements d'une assemblée nombreuse.

Les deux principaux débutants ont reçu un accueil très favorable. Madame Prévost-Colon a obtenu de continuels applaudissements dans Rachel, qu'elle a joué et chanté avec une grande expression, peut-être parfois exagérée, mais toujours rendue avec intelligence, et produisant toujours de l'effet. Sa voix a de l'éclat, sa prononciation est nette et dramatique, et sa méthode intelligente. — M. Adrien, dans Eléazar, nous semble s'être placé, dès son début, au premier rang de notre troupe lyrique; car nous ne parlons pas d'un petit mécompte d'intonation au quatrième acte : c'est un malheur qui arrive aux meilleurs chanteurs. Mais ce que nous avons véritablement à louer tout d'abord, c'est une exécution qui doit satisfaire tous ceux qui se livrent à l'étude du chant. Toutefois, nous voulons entendre encore M. Adrien.

M. Garbet, dans le rôle de Brogni, a bien chanté le premier acte : il n'a pas été aussi heureux dans les suivants. Il a besoin de mieux savoir ce rôle; mais sa voix est belle et ne peut qu'acquérir.

L'orchestre promet, mais ne tient pas encore; et une exécution telle que notre confiance dans son chef a droit de l'attendre, était en effet impossible à une seconde représentation.

La danse, au premier et au troisième acte, a provoqué des applaudissements, comme au jour de l'ouverture. La gracieuse madame Ferdinand et la danse moelleuse de M. Petitpa sont décidément en faveur auprès du public. Mais ici encore nous avons un reproche fort grave à faire aux trois directeurs : tous trois artistes, ils doivent comprendre que si la danse ajoute à l'effet des grandes œuvres lyriques modernes, si complètes dans toutes leurs parties, c'est surtout parce qu'elle permet de les faire connaître complètement en province ; or, est-ce atteindre le but que de supprimer des airs de danse écrits dans le style qui doit les lier à l'ensemble de l'ouvrage, pour y substituer des airs empruntés à des partitions sans rapport aucun avec cet ouvrage? Nous réclamons contre cette usurpation artistique, et nous comprenons le chef d'orchestre dans notre blâme.

*** *Dijon*. — On écrit en date du 12 mai : Hier a eu lieu le concert de la Société philharmonique; nous avons eu mademoiselle Lucy Laurens, élève de Ponchard, elle a fait le plus grand plaisir; elle a une fort belle voix et une excellente méthode. Elle a chanté une cavatine de la *Norma*, le grand air de *Guido* et plusieurs romances de mademoiselle Puget; c'est un talent distingué. On a en outre exécuté l'ouverture d'*Iphigénie*, l'ouverture d'*Eléonore* de Beethoven, les *Chaperons blancs* et *Fra-Diavolo*; tous ces morceaux ont été enlevés avec un ensemble parfait.

*** *Beauvais*. — Le jour de la Pentecôte, les élèves de M. Boulanger, au nombre de cent environ, ont exécuté une messe de sa composition en contre-point simple. Le soir, les vêpres en faux bourdon, et, au salut, le *Laudi spirituali* mis en lumière par M. Fétis. Cette musique simple, syllabique et harmonieuse a produit le plus grand effet. Il est question d'exécuter à une fête prochaine une messe de Palestrina.

*** *Beauvais*. — On nous signale un de ces actes de mauvais goût contre lesquels nous ne saurions trop nous élever avec force. Dans une église de cette ville on chante des cantiques adaptés aux airs les plus profanes, et entre autre au *Réveil du peuple*. Comment veut-on que nous ne taxions pas le clergé d'ignorance et de vandalisme en présence d'un pareil fait ?

*** *Marseille*. — On lit dans *le Sémaphore* : Nous apprenons avec plaisir que la santé de Paganini, qui donnait cet hiver les plus vives inquiétudes, s'améliore d'une manière sensible. La douceur de notre climat paraît être très favorable à l'illustre virtuose, qui peut faire tous les soirs d'assez longues promenades *extra muros*.

*** *Grenoble*. — On écrit de cette ville : La soirée musicale que nous a donnée samedi M. Georges Hainl a répondu complétement à notre attente sous le rapport de l'agrément, sinon sous celui du concours des auditeurs. La salle, qui aurait dû être comble, présentait des vides fâcheux, et en vérité nous avions mieux espéré du goût de nos compatriotes pour la bonne musique.

Cependant le public, venu sur la foi d'une réputation méritée, était assez nombreux, et surtout assez choisi, pour que l'inspiration ne manquât pas à l'artiste. Les tours de force si fort ambitionnés par les artistes qu'empêchent de dormir les lauriers de Paganini, et qui laissent la plupart du temps pour impression plutôt un sentiment de peine que de plaisir, ne sont pas les difficultés que s'attache surtout à surmonter M. Hainl. Ce qu'il recherche avant tout, c'est l'exactitude, la pureté irréprochable du son, c'est l'expression musicale.

Dans cette même soirée, nous avons été heureux de retrouver avec toutes ses qualités madame Devillé, notre première chanteuse, qui a fort bien dit, malgré quelque hésitation dans l'accompagnement, le grand air d'entrée du deuxième acte du *Pré aux Clercs*; et après elle M. Schæder, chef de musique du 3e léger, fort habile sur la clarinette.

Nous ne saurions, en finissant, trop applaudir au bienveillant empressement avec lequel les membres de notre société philharmonique accueillent les artistes étrangers et leur prêtent leur utile concours. C'est bien comprendre le but d'une institution de ce genre; grâce à elle et à d'autres sociétés formées dans la même intention, Grenoble aura bientôt le renom de ville hospitalière aux arts, et il y a d'un tel renom agrément, instruction et profit à retirer.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Naples*. — Des lettres annoncent le brillant et mérité succès au théâtre San-Carlo de mademoiselle Méquillet dans l'opéra de *Bélisaire*; sa voix pure, sonore, sa méthode, ont ému tous les spectateurs; elle a été souvent rappelée, et dans le grand duo avec Bélisaire on a été saisi d'admiration. Les applaudissements ont été unanimes. Mademoiselle Méquillet pendant les mois de décembre, janvier, février avait reçu des leçons assidues du pauvre Ad. Nourrit, qui se chargea de diriger ses études scéniques, et il lui préparait des couronnes où il a trouvé la mort.

*** *Carlsruhe*. — Il vient de paraître ici les premiers numéros d'un nouveau journal de musique, sous le titre *Annales de la réunion nationale allemande pour la musique et la science musicale*. Il faut attendre plusieurs numéros de cette feuille nouvelle avant de pouvoir juger de son mérite et de l'influence qu'elle pourra exercer sur la musique en Allemagne.

*** *Berlin*, *le* 17 *mai*. — Le mauvais temps retient encore tout le monde ici, il fait un froid fort désagréable matin et soir, aussi ne manquons-nous pas de représentations aux théâtres et de concerts remarquables. La présence du ténor Tschatschek de Dresde a donné occasion à faire entendre *Robert-le-Diable*, *Puritani* et *Norma*. Ce jeune ténor dont la voix est d'une beauté remarquable et d'une très animée étendue, ne devrait point chanter des opéras

taliens, où sa méthode laisse beaucoup à désirer. Il a été beaucoup plus heureux dans le chef-d'œuvre de Meyerbeer, qui a été reçu avec enthousiasme et applaudi par la foule qui avait envahi la grande et belle salle de l'Opéra de très bonne heure. Nous avons entendu avec grande satisfaction dans cet ouvrage mademoiselle Loewe qui est le favori du public berlinois; une belle et large voix, une bonne méthode et une belle tenue caractérisent cette excellente comédienne. Nous n'avons jamais entendu chanter et jouer le célèbre *Grâce pour toi et pour moi*, avec autant d'âme, de sentiment et d'entraînement. Mademoiselle Loewe a électrisé les Berlinois, assez froids de leur naturel, à un tel point qu'elle a été rappelée trois fois et couverte d'un tonnerre d'applaudissements. C'est une grande et belle tragédienne qui ferait honneur à l'Académie royale de musique de Paris, où elle remplacerait avec avantage l'admirable mademoiselle Falcon que ce théâtre a malheureusement perdue; sa place est marquée sur cette scène. *L'Ambassadrice* chantée par la même cantatrice, nous a prouvé que l'opéra-comique lui convient fort bien. Son jeu fin et spirituel et la manière dont elle a chanté l'air si connu de M. Auber, avec une voix autrement franche que celle de madame Damoreau, qu'on n'entend plus, lui mérite les éloges de la presse, faite pour honorer les grands talents, trop rares malheureusement aujourd'hui. Les célèbres quatre frères Muller ont donné cette semaine *trois soirées* de quatuors; les œuvres de Beethoven, Haydn et Onslow en ont fait les frais; l'exécution a été parfaite. Il n'y a que les frères Muller qui jouent les quatuors avec un ensemble pareil; tel était déjà le jugement de la presse parisienne lors de leur séjour chez nous. La salle était toujours comble, et nous ne doutons pas qu'ils donneront encore plusieurs soirées. Un assez médiocre oratorio de Schneider a été exécuté dans l'église de la garnison; laissons reposer les morts, on ne l'entendra plus! — La marche sur le thème de l'*Hymne russe* composée par Levoff a été introduite dans l'armée prussienne, et on l'exécute tous les jours aux manœuvres qui ont lieu devant le château du roi; c'est une composition fort originale qui mérite de devenir populaire; elle est fort bien arrangée pour musique militaire par M. Haase. *Le Brasseur de Preston* a été représenté aux deux théâtres, il a obtenu un grand succès à la Kunigstadt, et fait fureur au Théâtre-Royal où le public est plus sévère.

*** *Vienne.* — Le théâtre allemand est fermé pendant l'été, on l'a remplacé par un opéra italien. La troupe se compose de quatre prima donna: mesdemoiselles Ungher, Spech, Brambilla, Magazilla; de trois ténors: MM. Poggi, Salvi et Roppa; de trois basses et d'un primo buffo.

*** *Posen.* — On s'occupe ici de l'organisation d'une fête musicale qui doit avoir lieu dans le courant de l'été.

*** *Anclam.* — M. Kretzchmer, connu par un grand nombre d'écrits sur la musique, vient de mourir ici, âgé de soixante-trois ans.

*** *Dusseldorff*, 18 *mai*. — Notre grande fête musicale commence demain, et déjà tous les hôtels sont encombrés d'étrangers. On entendra, sous la direction de M. Mendelsohn: Le *Messie* de Haendel, la *Symphonie eroica* de Beethoven, et un psaume nouveau composé par M. Mendelsohn. Les soli seront chantés par une assez médiocre cantatrice, mademoiselle Fassmann, cantatrice de Berlin.

Le Directeur, MAURICE SCHLESINGER. Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

6e Année. — 1839. REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS, N° 22.

REDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, DE BALZAC, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, CASTIL-BLAZE, PHILARÈTE CHASLES, F. DANJOU, EDME SAINT-HUGUÉ, ALEX. DUMAS, ELWART, FETIS père (maître de chapelle du roi des Belges), AD. GUÉROULT, F. HALÉVY (de l'Institut), JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, G. LEPIC, LISTZ, MARX, EDOUARD, MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, RICHARD, L. RELLSTAB (rédacteur de la GAZETTE DE BERLIN), GEORGES SAND, J.-G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT A LA REVUE et à la GAZETTE MUSICALE.

Paris.	Départ.	Étrang.
3 m. 8	9 »	10 »
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	34 »	38 »

La Gazette Musicale paraît le dimanche, et la Revue Musicale le jeudi de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la *Revue et Gazette Musicale de Paris*, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; et chez tous les marchands de musique de France.

Prix d'abonnement à la *Revue et Gazette Musicale*, 30 fr. par année.

PARIS, DIMANCHE 2 JUIN 1839.

IL SERA DONNÉ A LA FIN DE CHAQUE MOIS UNE LIVRAISON des *ARCHIVES CURIEUSES DE LA MUSIQUE.*

ANNONCES : 1 f. la grande lig. de 55 lettres

SOMMAIRE. De la musique dans l'éducation, par M. Laurentie. — Exposition des produits de l'industrie, par G. E. Anders. — Théâtre de la Renaissance : 1re représentation du *Naufrage de la Méduse*, musique de MM. de Flottow et Pilati ; par H. Blanchard. — Anecdote. — Nouvelles. — Annonces.

DE LA MUSIQUE DANS L'ÉDUCATION.

A M. le directeur de la GAZETTE MUSICALE.

Ne serez-vous point surpris de mon suffrage, monsieur? et n'allez vous pas vous récrier si j'ai l'air de m'occuper de musique, moi, l'homme aux idées sérieuses, austères, et, dit-on, formidables? Eh, oui, je m'occupe de musique, comme on s'occupe de ce qui console dans la vie; et je lis votre journal avec intérêt, comme une distraction à des travaux dont la sévérité a besoin d'être tempérée. D'ailleurs, je ne cherche pas tant dans vos écrits des appréciations sur le talent des artistes, que des vues sur la direction à donner à l'enseignement de l'art; et sous ce dernier aspect, j'ai été frappé des derniers articles de M. Danjou sur la musique sacrée. Je trouve dans les idées de cet écrivain d'érudition à la fois littéraire et musicale, une sorte de succession de celles de Choron, de cet artiste philosophe si apprécié depuis qu'il n'est plus, et que j'eus le bonheur d'affermir si souvent contre les jalousies contemporaines. C'est la même appréciation de l'art dans sa forme la plus générale et la plus populaire ; voilà donc pourquoi je me suis senti encouragé à vous soumettre quelques aperçus sur l'application qu'il serait facile de faire de ces idées dans l'éducation publique.

Vous savez que tous les écoliers de France doivent apprendre désormais la musique. C'est à merveille! mai quelle musique? Personne ne l'a dit encore.

La grande erreur de notre temps, c'est de vouloir que tous les hommes apprennent toutes les choses qui peuvent être apprises, *de omni re scibili*, et puis encore beaucoup d'autres. Et cette maxime d'universalité conduit à des résultats d'une bizarrerie étrange qui, au lieu d'être un progrès, risquent d'être une barbarie.

Ainsi, supposez que la musique soit enseignée de telle sorte que tous les écoliers de France soient comme prédestinés à un rôle d'artiste plus ou moins incomplet. A l'un les efforts pour la perfection du chant, aux autres le partage des instruments d'accompagnement ou d'harmonie. Voilà les gymnases publics transformés en écoles préparatoires d'orchestres, ou de théâtres, ou de salle Musard : flûtes, violons, trombonnes, clarinettes, cornets à pistons, cornets à pistons surtout! rien n'y manquera. L'imagination s'effraie à l'idée de cet immense charivari.

Puis que résultera-t-il de l'étude de la musique ainsi entendue? Par rapport à l'art, il s'en suivra une profanation, ensuite la décadence, après quoi le dégoût. Par rapport à l'éducation, il s'ensuivra une énervation morale, et ce mal est pire.

Ce n'est pas tant la musique que le goût de la musique qu'il faut, je crois, populariser. On n'a pas fait cette distinction; elle est essentielle.

Il y a peu de vocations véritablement musicales; mais le sentiment de la musique peut être rendu universel, et ce sentiment est comme tous ceux qui doivent être réglés par l'éducation. Je ne doute pas qu'il ne soit de ceux qui peuvent aussi le plus contribuer au bonheur de l'homme, peu s'en faut que je ne dise à sa perfection.

Mais le goût de la musique ne sera point rendu populaire par un système d'enseignement qui disposerait les jeunes gens à se livrer isolément à des études de chant ou d'instrumentation capricieuses. Cette propagation dépend d'un système d'enseignement tout opposé, c'est-à-dire d'un système

qui disposerait les jeunes gens aux grandes impressions de l'harmonie et de l'ensemble. Et c'est là aussi ce qui fait de la musique un moyen de perfectionnement dans l'éducation.

C'est une vérité applicable à tous les objets d'étude morale, que ce qu'il y a de plus véritablement beau est ce qu'il y a de plus admirablement bon.

Voyez! la musique est grande surtout par ses effets généraux, par ses masses d'harmonie, par ses entraînements populaires; et par là aussi elle est bonne, elle est morale, elle concourt à l'amélioration des hommes, elle les calme, elle les tempère, ou bien elle les élève, elle les fortifie, elle les remplit de no' les enthousiasmes.

Voici une remarque que tous ceux qui s'occupent d'éducation peuvent faire aisément. Que dans une école nombreuse les jeunes gens soient exercés à l'étude de la musique, telle que Choron pouvait la pratiquer d'une manière exclusive et telle que les universités d'Allemagne la pratiquent d'une façon secondaire, j'affirme que les dispositions morales en seront à l'instant transformées. Vous verrez la musique devenir un heureux délassement des travaux sérieux; elle remplira le vide des études graves, elle occupera doucement les heures de repos, qui sont le plus souvent des heures d'ennui, et par suite des heures funestes; et les études austères ne perdront rien à ces habitudes qui distendent l'intelligence pour lui laisser ensuite plus d'énergie. Au contraire, la pensée des jeunes gens gardera toute sa fraîcheur, et le séjour du collége, séjour horrible, odieux, insupportable le plus souvent à ces pauvres imaginations encore tout ignorantes de la vie, deviendra un séjour de douces occupations, d'exercices calmes, de plaisirs innocents.

Je voudrais que comme on dispose les jeunes gens à saisir les merveilles de la poésie et de l'éloquence, on les disposât de même à comprendre les merveilles de la musique. On les exerce à l'étude d'Homère et de Tacite, pourquoi ne les exercerait-on pas à l'intelligence de Palestrina et de Hændel? C'est toujours le génie humain sous des formes diverses.

Ne faut-il pas, dira-t-on, de longs et de laborieux préliminaires pour arriver à cette savante pénétration? et le collége comporte-t-il avec ses travaux si compliqués cet exercice lent et difficile?

N'exagérons rien; si vous vouliez que chaque écolier pût se rendre compte des compositions des grands maîtres, vous voudriez l'impossible, et le succès même serait superflu; mais chaque écolier peut concourir à l'exécution des grandes œuvres, en y procédant par des études intelligentes. J'ai vu chez Choron de petits enfants *trouvés dans la rue*, comme il le disait, se mettre au bout de quinze jours au banc des *soprani*, et là suivre admirablement les voix exercées et prendre leur part de ce prodige d'harmonie qu'on n'a vu réaliser qu'à cette école. Il y avait un peu de ce qu'on appelle mal à propos de la routine: c'était bien plutôt comme une révélation de l'instinct d'harmonie qui est au fond de la nature humaine; car la nature même n'est autre chose que l'harmonie dans sa plus large et sa plus magnifique expansion.

Or ce qui était possible avec des enfants incultes, l'est bien plus avec des enfants élevés. Voyez ce qui se passe dans toutes les réunions chrétiennes; entrez dans un catéchisme, dans une confrérie; jetez là à tout hasard une mélodie nette, saisissable, touchante, au bout de peu d'instants des masses de voix vont vous la traduire avec des accents d'émotions que vous n'aviez pas soupçonnés. C'est encore de la routine peut-être! moi, je dis que c'est le génie de la musique dans sa liberté.

Et je ne doute pas que ce chant simultané ne dispose étonnamment ces jeunes cœurs à des impressions chrétiennes, et le prêtre le sait bien, lui qui mêle si ingénieusement à ses exhortations des chants sacrés; seulement il ne sait pas toujours quelle sorte de musique serait plus propre à lui ouvrir ces âmes et ces esprits. Mais ici la question est diverse, et c'est celle que traite si bien M. Danjou. Ce que je lui demanderais, ce serait de la traiter avec un peu plus de clémence pour ce pauvre prêtre, qui soupçonne bien ce que la musique peut offrir de secours à son office d'éducation, mais qui n'est pas tenu, je pense, de deviner la musique même et de pénétrer ses nuances, ses caractères, ses variétés, lorsque souvent les artistes la lui défigurent, et que la confusion lui vient toute faite de ceux-là mêmes qui devraient éclairer son goût et guider son instinct.

Voilà donc en quel sens l'étude de la musique devient dans l'éducation un moyen admirable de perfection morale. Ce n'est point par des exercices isolés, capricieux, sans vocation, et conséquemment sans succès, mais par des travaux d'ensemble et par une sorte de mise en commun de toutes les facultés. Je n'exclus pas apparemment les goûts particuliers d'instrumentation ou de chant, mais je les admets comme des goûts exceptionnels. C'est un grand fléau dans un collége, lorsque la plupart des élèves se croient appelés à des gloires de *virtuoses*; alors l'effet moral de la musique est en sens inverse de ce que j'ai dit tout à l'heure, alors commencent la préoccupation de vanité; le jeune musicien est détourné de ses travaux sérieux, et puis ses succès présents ne lui suffisent pas, il court au-devant de l'avenir, son ardente pensée perce l'enceinte de son collége et s'élance vers un monde inconnu de rêverie et de chimère. La musique au lieu de le calmer le passionne, et elle le passionne parce qu'elle l'isole. Remarquez que dans les grandes études d'ensemble, les effets sont une jouissance égale pour tous, parce que tous y concourent; il y a une satisfaction calme à cette exécution d'ensemble, parce que chacun y a sa part; nul ne s'approprie le succès, la joie est commune. De là le repos moral de ces jeunes imaginations et de ces jeunes âmes. C'est donc cette sorte de musique que je voudrais rendre populaire par l'enseignement; on arriverait à des résultats imprévus sous le rapport de l'art, et à des résultats encore meilleurs sous le rapport de la morale.

Maintenant c'est à vous à dire, monsieur, quelles sont les conditions de la musique envisagée au point de vue de l'art, pour répondre à ces vues d'amélioration de la jeunesse. Pour moi, je suppose que tout ce qu'a dit M. Danjou de la musique d'église s'applique exactement à la musique d'éducation. Comme lui, j'exclus toute musique dramatique, et la raison est simple: je cherche une musique qui calme les passions; irai-je chercher une musique qui les excite?

Les anciens, qui, en fait de morale, ont tout dit, ce semble, me présentent dans leurs livres des jugements très divers sur les effets de la musique dans l'éducation. D'un côté, je vois des paroles de mépris et de colère pour les musiciens; de l'autre, des paroles d'enthousiasme et d'amour pour la musique. Un joueur de harpe venait d'exciter de grands applaudissements: Voilà, dit le roi de Sparte, un homme qui ne s'acquitte pas mal d'une bagatelle. Et un autre roi de cette démocratie austère, blessé des éloges que l'on donnait à un musicien, se prit à dire: Quels éloges réservez-vous donc à la vertu! Les vieilles histoires sont pleines de mots semblables d'antipathie. Mais il est à remarquer que la mauvaise humeur s'attaque aux artistes, non point à l'art. Les moralistes semblent avoir peur de la contagion de l'art, vu dans sa perfection isolée; or, vous savez que cette crainte n'a pas été propre aux vieux philosophes; elle est descendue jusqu'à nos jours de politesse et d'élégance. Rousseau, plus artiste que personne au monde, Rousseau, écrivain d'imagination, moraliste de fantaisie, a

dit des artistes plus de mal que tous les anciens ensemble. Platon, le merveilleux poëte! chassait les poëtes de sa république, mais du moins il les couronnait de fleurs. Rousseau n'a dit aux artistes que des injures. Et sans doute on peut bien, sans être aussi farouche que Rousseau, reconnaître qu'une nation d'artistes et de chanteurs serait une assez pauvre nation; mais ce n'est pas une raison de les chasser et de les injurier. Les artistes sont l'ornement des grandes civilisations, mais ils ne font pas la civilisation; quelquefois ils pourraient la corrompre : c'est ce que les anciens soupçonnaient, et cela explique leurs paroles de colère.

Et à côté de cette animadversion chagrine, vous trouvez des exemples d'une singulière passion pour l'art. Chez les anciens, la musique faisait partie de l'éducation; vous voyez même dans Plutarque qu'ils la cultivaient comme une science et comme un art tout à la fois. Platon, avec sa sévérité poétique, exalte la puissance de la musique *qui se glisse dans les âmes tendres par la variété de ses chants.* « Les Grecs, dit Cicéron qui cite Platon, pensaient que la perfection de l'instruction était de savoir marier les instruments et les voix; aussi Epaminondas, le premier des Grecs, ajoute-t-il, passe pour avoir excellemment joué de la lyre. Quelques années auparavant, Thémistocle ayant refusé de prendre la lyre dans un festin, fut regardé comme ayant reçu une éducation incomplète. Les musiciens fleurirent donc dans la Grèce, et tout le monde apprenait ce que nul ne pouvait ignorer sans passer pour un homme inculte (1). »

Il est vrai que la sage Grèce se défia de son enthousiasme. La loi régla la musique comme une partie de l'administration de l'État. « Ce fut, dit encore Cicéron, une grande prévoyance de la Grèce d'avoir gardé par des prescriptions l'ancien mode musical; car l'altération des chants devait amener l'altération des mœurs (2). »

Tel fut donc l'enthousiasme grec, mélange de défiance et d'amour, d'exaltation et de retenue (3). Et pour revenir à mon sujet, cette fixité musicale prescrite par les lois publiques, en retenant la musique dans sa forme primitive, la retenait à la fois dans sa forme la plus populaire, et j'ajoute la plus inoffensive et la plus morale.

Cette sagesse, au reste, n'a pas été propre aux anciens; elle s'est révélée de même dans tous les temps où l'on a voulu faire entrer la musique dans l'éducation, comme un moyen de perfectionnement de la jeunesse. L'Église, qui a en elle l'inspiration des choses bonnes et humaines, a toujours lutté contre la dégradation musicale, en conservant à l'art sa nature morale. Lorsqu'elle a fait des réformes dans le chant, c'est toujours pour le ramener au peuple avec un caractère de simplicité que le peuple pût saisir et identifier en quelque sorte à son instinct. C'est avec cette pensée que Charlemagne refit la musique sacrée, c'est-à-dire populaire, des Gaules. Il avait, d'après ce que nous raconte Eginhart, ravi aux Grecs le secret de leurs orgues; puis il leur enleva leurs mélodies d'église. Une grande ambassade lui étant venue de Constantinople, dit le chroniqueur, il fit clandestinement copier les chants des prêtres qui l'avaient suivie, pendant qu'ils célébraient leur office de nuit dans la chapelle du palais; et le naïf historien raconte ces artifices du grand homme comme il dirait ses hauts faits d'armes. Enfin il entreprit la réforme de la musique plus hardiment, en faisant venir de Rome des maîtres de chant. La musique alors devint populaire; elle entra dans le renouvellement des études. La musique était un des sept arts qui embrassaient toute la science humaine; et c'est à cette époque qu'il faut monter pour éclairer l'histoire de la musique moderne, musique née dans l'Église, et qui a eu le tort d'oublier son origine.

C'est en la ramenant à son point de départ tout populaire et à la fois tout poétique, que l'on peut donner à la musique une large part d'action dans l'éducation. Remarquez que je n'ai garde de lui ôter son caractère ou son développement scientifique. La musique a ses progrès naturels comme tous les arts, et je ne voudrais pas, comme les Grecs, la clouer à des lois immobiles; mais la musique d'éducation doit garder sa nature morale dans le mouvement de la science. Qui est-ce qui confondra la musique du drame et la musique du sanctuaire? La douleur du théâtre n'est pas la douleur de l'église; l'une est passionnée, l'autre est calme. Il en est ainsi de la musique d'éducation. Qu'attendrez-vous pour le perfectionnement du jeune homme d'une musique de vaudeville et de flon flon? La musique a des variétés infinies : c'est au génie à les saisir. Laissez la musique du drame à son objet, qui est l'émotion passionnée, qui est le déchirement, qui est le sentiment porté à l'extrême, l'enthousiasme porté à la frénésie; mais laissez la musique morale à son objet aussi, qui est le calme de l'âme, le repos de la pensée, ou bien l'exaltation de la foi et de l'amour.

Ici je sens que je devrais toucher à quelques applications; mais ma lettre est déjà longue, permettez-moi seulement un dernier mot.

Il y a des gens qui s'imaginent avoir fait beaucoup pour l'éducation en prenant à tout hasard de la musique de théâtre et l'adaptant à des paroles d'église; c'est une étrange méprise : la musique ne se peut ainsi transformer. Est-ce que nous en sommes encore à la satire des sceptiques, qui gravaient Gluck sur un *privilége du roi* pour prouver que la musique n'exprime rien de vrai, qu'elle n'est qu'un vain son fugitif, sans rapport avec la réalité des pensées? Alors il est inutile de chanter des paroles, quelles qu'elles soient; il suffira de les dire. Mais l'accent des paroles n'est-il pas lui-même une musique? Comment donc se méprendre au point d'imaginer que la musique dramatique peut se faire pieuse et sainte à volonté?

Dites que le langage de la musique n'est point précis comme celui de la poésie ou de l'éloquence, il est vrai; mais il n'est point pour cela sans harmonie avec la nature des sentiments ou des idées. Les notes qui ont dit la douleur plaintive d'*Iphigénie* ne diront pas la douleur éclatante de *Jérémie;* ou bien, si elles pouvaient dire l'une ou l'autre indifféremment, non seulement la musique ne serait pas un art, mais le sentiment même qu'elle peindrait ne serait plus qu'une fiction.

Proscrivez ces profanations, monsieur; c'est un grand office sous le rapport de la musique et sous le rapport de la morale.

Quant à la musique d'éducation, vous n'êtes pas appelé sans doute à traiter spécialement cette question, selon moi pleine d'intérêt; mais vous serez utile encore en ramenant

---

(1) *Tuscul.*, lib. I.

(2) *De legibus*, lib. II.

(3) M'adressant à un journal de musique, je me permets de tirer de ces souvenirs une induction qui ne manque pas d'intérêt sous le rapport de l'art. La fixité de la musique par les lois suppose la fixation de la musique par une méthode quelconque de *notation.* Et Cicéron le dit clairement ailleurs : « Le plus grave de nos auteurs, Caton, dit dans *les Origines*, que ce fut une coutume des repas de chanter avec l'accompagnement de la flûte les louanges et les vertus des hommes célèbres; *d'où il paraît manifeste* qu'alors les chants furent gravés, ainsi que les poëmes, avec les sons des voix. » (*Tusc*, lib. IV.) Des scholiastes veulent *vocum tonis*, au lieu de *vocum sonis*, attendu, observent-ils, *qu'on ne saurait graver les sons.* Mais c'est un scrupule grammatical de peu de valeur : on ne fixe pas plus le ton que le son; on indique l'un et l'autre par un signe représentatif, et c'est tout ce que veut dire Cicéron.

le public à des goûts de simplicité, en lui faisant aimer les grands effets de la musique populaire, en faisant peut-être quelquefois la guerre à ces prétentions *artistiques* qui, de nos jours, gâtent les arts, et qui, selon les Grecs, gâtent aussi les mœurs. La docte Allemagne nous a devancés dans cette amélioration. Voyez-la avec ses chants si simples, avec ses mélodies si pures, avec ses harmonies si régulières, mais si faciles. La chaumière, la boutique, le gymnase, le palais, tout chante. La prétention ne va pas à donner à chaque voix l'éclat du solo de concert; prétention fatale aux amateurs de notre France! mais chaque chanteur se met à la partition populaire et fait sa partie. Voilà le goût musical tel que je l'entends. Puis si le grand air arrive, avec ses grands éclats, et ses grandes roulades, et ses grands cris perçants, on tourne le feuillet en disant comme Choron: *Il y a des gens qui sont chargés de ça*, et l'on passe à un autre chœur.

Je ne doute point que si nous arrivions en France à ce goût général de musique, qui n'est pas, vous le voyez, le besoin de perfection musicale dont on se berce, les habitudes morales n'en devinssent plus calmes; que d'abord le collége n'en devînt plus doux, que la famille n'en devînt plus innocente, que le monde n'en devînt plus bienveillant. Je ne saurais soupçonner que ceux qui ont prescrit l'enseignement de la musique dans toutes les écoles aient entrevu de tels biens; et aussi ils n'ont pas indiqué de marche à suivre, et chaque maître obéit à son instinct. Mais quelque génie se révélera peut-être pour donner l'impulsion à une étude qu'il serait malheureux de populariser comme une futilité, lorsqu'il serait si facile de la répandre comme une amélioration et un bienfait.

Agréez, monsieur, etc.

LAURENTIE.

A La Mahoudière, près Pontlevoy, le 26 mai 1839.

EXPOSITION

DES PRODUITS DE L'INDUSTRIE.

(*Quatrième article.*)

HARPES.

Les harpes sont moins nombreuses cette année qu'aux expositions précédentes. Quatre facteurs seulement en ont présenté au concours: ce sont MM. Erard, Chalhot, Domeny et Beekers. Ce nombre, déjà assez restreint, diminuera-t-il encore à l'exposition prochaine? Nous le craignons. A voir l'indifférence des amateurs pour ce bel instrument, il y a lieu de croire au moins qu'il n'augmentera pas; car la harpe, autrefois en si haute faveur, délaissée aujourd'hui, semble être menacée d'un abandon complet.

Avant que le piano ne fût porté au degré de perfection qu'il a atteint de nos jours, la harpe luttait avantageusement contre un rival qu'elle surpassait pour la richesse de la sonorité. Mais peu à peu le piano a envahi le terrain; il s'est répandu prodigieusement, et, grâce aux qualités que d'innombrables améliorations ont su lui donner, il a fini par occuper presque seul la place que la harpe devrait partager avec lui. Car la harpe qui, par des nuances insensibles, peut passer du son le plus éclatant au plus léger murmure, produit des effets magiques que les touches du piano ne sauraient rendre, et si jamais elle devait disparaître du nombre de nos instruments, il y aurait une lacune que rien ne pourrait remplir. Chose étrange! un instrument qui, dans un état déplorable d'imperfection, a joui de la vogue, tomberait en désuétude au moment même où son mécanisme rendu le plus parfait possible, ne laisse rien à désirer! Espérons que cet abandon ne sera que passager, et que la harpe remise en faveur, reprendra le rang qu'elle est appelée à occuper dans nos concerts.

L'origine de la harpe se perd dans l'obscurité des temps; mais il est certain que parmi les instruments à cordes c'est un des plus anciens. On la voit figurer sur plusieurs monuments de l'Égypte qui remontent à une haute antiquité, et sa construction prouve qu'elle a dû être en usage long-temps avant l'époque où ces peintures et ces bas-reliefs ont été faits.

La harpe a-t-elle été transmise de l'Egypte à la Grèce? De là a-t-elle passé aux Romains pour s'introduire chez les peuples du Nord, où elle était très répandue plus tard? Ces peuples, au contraire, l'auraient-ils eux-mêmes inventée, et propagée dans leurs invasions en pays étrangers? Voilà des questions d'une haute importance, sans doute, mais qui donneraient lieu à de longues dissertations, et qui, pour être traitées à fond, demanderaient plus d'espace et de temps que nous ne pourrions leur en consacrer en ce moment. Nous reviendrons un jour à ce sujet intéressant. Ce qui nous importe aujourd'hui, c'est de suivre la harpe moderne dans ses perfectionnements, qui, il faut en convenir, laissent derrière eux, et bien loin, tout ce que l'antiquité a produit dans ce genre.

Nous ne remonterons guère au-delà d'un siècle; car ce n'est que depuis 1720 que la harpe est entrée dans la voie de progrès qu'elle a poursuivie jusqu'à nos jours.

Ce fut un Allemand nommé Hochbrucker, qui, à l'époque indiquée, inventa la pédale, et donna ainsi à la harpe un avantage dont elle avait complétement manqué, nous voulons dire la faculté de pouvoir moduler convenablement. Avant la précieuse invention de cet artiste, la harpe était très bornée dans ses ressources. Accordée diatoniquement dans le ton du morceau que l'on voulait jouer, les dièses et les bémols ne pouvaient être produits qu'au moyen du pouce que l'on pressait contre l'extrémité supérieure de la corde pour la raccourcir, ou au moyen de petits crochets correspondant aux cordes, et que l'on tournait vers celles-ci avec la main, ce qui était fort gênant dans l'exécution d'un morceau. L'invention de Hochbrucker remédia à cet inconvénient. Sa pédale consistait en cinq leviers placés derrière le corps de l'instrument, et que l'exécutant comprimait à l'aide de ses pieds. Ces leviers, par un certain mécanisme, faisaient tourner lesdits crochets vers les cordes correspondantes.

Ce premier essai, bien qu'imparfait encore, était un pas immense vers le perfectionnement de la harpe. Des améliorations ne tardèrent pas à se présenter, et la harpe ainsi construite prit le nom de *harpe à pédale*.

En 1730, un harpiste célèbre de Nuremberg nommé Vetter fit construire une harpe à sept pédales, supérieure à celle de Hochbrucker, dont il surpassa non moins le talent d'exécution. Cette harpe eut du succès en Allemagne; elle fut introduite en France vers 1740; mais les harpistes français, reculant devant les difficultés de l'usage des pédales, continuèrent à se servir de la harpe simple. Ce ne fut que trente ans plus tard que le neveu de Hochbrucker, qui vint se fixer à Paris en 1770 comme maître de harpe, fit valoir l'avantage du nouveau mécanisme, et opéra une réforme complète dans le jeu de cet instrument. Cet artiste eut de nombreux élèves; et grâce à son talent distingué, la harpe devint à la mode et se répandit dans toute la capitale. Alors les luthiers français se mirent à leur tour à perfectionner l'instrument qui avait obtenu la vogue. Ce furent

surtout Cousineau et Nadermann qui y vouèrent des soins particuliers. Ce dernier, sur les conseils de Krumpholz, harpiste célèbre de l'époque, donna au mécanisme des crochets toute la perfection dont il était susceptible.

Mais ce mécanisme était loin de répondre à toutes les exigences de l'art. D'abord il avait l'inconvénient de tirer les cordes hors de la position perpendiculaire lorsque les crochets agissaient sur elles pour les élever d'un demi-ton, ce qui devait être nuisible à l'accord de l'instrument. Puis, comme les crochets n'opéraient que l'élévation d'un demi-ton, la harpe ne pouvait se prêter à toutes les modulations, et restait très bornée sous ce rapport. Pour arriver à un résultat plus satisfaisant, il fallait abandonner ce mécanisme et y substituer un autre principe de construction. C'est ce qu'entreprit Cousineau : il inventa le mécanisme *à béquilles*.

La harpe de Cousineau, fabriquée en 1782, avait un double rang de pédales. Les deux pédales qui correspondaient à une même corde étaient posées l'une sur l'autre, et l'on obtenait d'une corde le ton naturel, le bémol et le dièse. Mais ces pédales, outre l'inconvénient d'exiger des forces inégales pour la pression, présentaient un système trop compliqué et devenaient embarrassantes pour l'exécutant. Après trois années de recherches, Cousineau construisit une harpe avec une mécanique plus simple, qui, au moyen de sept pédales, produisait le même effet. Il serait trop long d'entrer ici dans tous les détails de ce mécanisme, il suffira de dire que ce qu'on appelait *béquilles* était deux chevalets mobiles qui ressemblaient à des béquilles, dont les montants se présentaient dans la situation verticale, l'un tourné vers le haut, l'autre vers le bas, lorsque la pédale était levée, et dont les traverses, qui devaient appuyer sur la corde par le mouvement de la pédale, étaient à angle droit à la fois, par rapport à la console, et par rapport à leurs montants. Quand on baissait la pédale, on faisait faire à chaque béquille environ un quart de tour ; alors les traverses rencontraient toutes deux la corde et la pressaient l'une par dessus et l'autre par dessous, d'avant en arrière, sans l'écarter sensiblement de la ligne verticale.

On conçoit que la harpe ainsi construite devait avoir des avantages sur la harpe à crochets; cependant il lui restait encore quelques défauts : cet instrument manquait de solidité, et après avoir joui d'un succès passager, il disparut devant une invention des plus ingénieuses qui a mis le comble au perfectionnement de la harpe, et dont nous parlerons plus bas.

Cousineau lui-même tenta encore divers essais. C'est ainsi qu'il adopta l'idée singulière d'un amateur, M. Ruelle, qui avait imaginé d'opérer le changement des notes par des chevilles mobiles dont le mouvement se réglait par le jeu des pédales. Cette harpe *à chevilles mécaniques tournantes* figura à l'exposition de 1806, où Cousineau obtint la médaille d'argent. Elle fut encore exposée en 1819, mais bien que la même récompense fût décernée à l'auteur, l'instrument n'eut point de succès.

Tandis qu'en France on s'occupait à perfectionner le mécanisme des pédales, on essaya en Allemagne de construire des harpes qui pussent s'en passer entièrement sans le céder en rien aux autres pour les ressources des modulations.

Déjà, en 1787, un luthier de Berlin, nommé Bothe, inventa une *harpe chromatique;* elle était de plus grande dimension que les harpes ordinaires, et les cordes procédaient par demi-ton comme dans le piano, se distinguant par la couleur comme les touches du clavier. La multiplicité des cordes, d'ailleurs trop serrées, et la nécessité d'adopter un autre doigté pour en jouer, empêchèrent le succès de cette invention. Elle fut reproduite en 1804 par un facteur allemand nommé Pfranger, qui ne fut pas plus heureux. La harpe à pédales conserva la préférence, et c'était vers elle que se tournaient les nouvelles tentatives de perfectionnement. Il serait inutile d'en citer davantage. Hâtons-nous d'arriver à l'invention ingénieuse qui mit un terme aux recherches en donnant à la harpe toute la perfection qu'elle était susceptible d'atteindre : nous voulons parler du mécanisme à double mouvement.

Sébastien Érard, homme d'un génie supérieur, s'était depuis long-temps occupé de la harpe. Déjà, en 1787, il avait substitué au mécanisme défectueux des crochets celui qu'on appelle mécanisme *à fourchettes*, fonctionnant au moyen d'un disque armé de deux boutons qui, par un mouvement de rotation, saisit la corde dans la position naturelle et la raccourcit de la quantité nécessaire pour l'élever d'un demi ton, et cela avec une solidité, une fermeté à toute épreuve. Mais ce ne fut qu'en 1794 que sa première harpe, ainsi construite, parut à Londres où il avait établi une maison En 1798 il l'introduisit en France et y obtint un brevet de quinze ans. Après l'expiration de ce brevet le mécanisme d'Érard fut imité par tous les facteurs de harpes, dont plusieurs l'avaient combattu dans l'origine. Érard augmenta le mérite de ses harpes en perfectionnant la courbe de la console de manière à donner une meilleure proportion au diapason, et il améliora une foule de détails que nous passons ici sous silence. Tous ces travaux, auxquels il ne cessa de se vouer, ne furent que l'avant-coureur de la harpe à double mouvement, invention qui mit le comble à sa gloire.

Cette harpe, qui coûta à son auteur un travail constant de plusieurs années et des sommes considérables en essais, parut à Londres en 1811. Elle eut un succès prodigieux; on prétend qu'Érard vendit, dans le cours de la première année, pour 625,000 francs de ces nouvelles harpes (1). Il importa son invention en France, et toutes les harpes sorties de ses ateliers de Paris et de Londres ont été depuis construites sur ce principe aujourd'hui adopté par tous les facteurs.

Dans cette harpe chaque pédale fait une double fonction pour élever, à volonté, chaque corde d'un demi-ton ou d'un ton. Il y a deux fourchettes semblables à celles qu'Érard emploie dans ses harpes simples. Au premier mouvement de la pédale, la première fourchette saisit la corde et l'élève d'un *demi-ton*; au second mouvement, la seconde fourchette agit et porte l'élévation à un *ton*. Le relâchement de la corde peut s'opérer ou successivement ou d'un seul coup.

En 1815 cette harpe fut soumise à l'examen de l'Académie des Sciences et de l'Académie des Beaux-Arts réunies qui en firent un rapport très favorable auquel nous renvoyons ceux de nos lecteurs qui voudraient avoir de plus amples détails sur ce mécanisme ingénieux.

La supériorité des nouvelles harpes ne pouvait être méconnue. Cependant un artiste distingué, Henri Nadermann, attaqua le rapport de M. de Prony et osa nier les avantages de l'invention d'Érard. Réfuté victorieusement par le directeur de la *Revue musicale*, Nadermann s'est obstiné toute sa vie à défendre les harpes qu'il continuait à fabriquer suivant l'ancien système. Le temps a fait justice de cette prévention, et la harpe à double mouvement ayant été adoptée par les harpistes les plus renommés de l'époque, la question de sa supériorité est désormais résolue sans réplique.

Sébastien Erard est mort, comme on sait, en 1831; son

(1) Déjà, en 1801, Erard avait pris à Londres un brevet pour une harpe à double mouvement; mais il en rejeta bientôt le mécanisme, qu'il remplaça plus tard par celui qui existe maintenant.

établissement a passé entre les mains de son neveu, M. Pierre Erard, qui le dirige avec intelligence et activité. Nous reviendrons à cette maison célèbre lorsque nous parlerons des pianos qu'elle a envoyés et qu'elle enverra encore à l'exposition. Aujourd'hui nous n'avons à nous occuper que des harpes.

M. Erard en expose neuf ou dix de différentes grandeurs, et dont une surtout se distingue par la richesse des ornements; toutes sont d'une élégance de forme et d'un fini d'exécution qui ne laisse rien à désirer. Ce sont du reste des choses qu'on est en droit d'attendre des instruments qui sortent des ateliers d'Erard, et sur lesquelles nous n'appuierons pas. Parlons plutôt des perfectionnements que nous avons remarqués.

D'abord M. Erard a cherché à augmenter la puissance du son; pour obtenir ce résultat il fallait donner au corps sonore de la harpe des vibrations plus libres et plus fortes. A cet effet la table a été allongée, et la longueur de la baguette, sur laquelle les cordes sont attachées, a été augmentée de trois pouces sept lignes; ce changement a permis d'ajouter trois cordes, une dans le haut et deux dans la basse, de sorte que le clavier de la harpe a acquis l'étendue de celui du piano, c'est-à-dire qu'il est maintenant de six octaves et demie.

Pour pouvoir allonger la table d'harmonie, les crans destinés à recevoir les pédales lorsqu'elles sont levées dans la position naturelle, ont été pratiqués dans le corps même de la harpe.

Le mécanisme à double mouvement était, depuis vingt-cinq ans, resté tel que Sébastien Erard l'avait établi; M. Pierre Erard vient d'y faire quelques modifications pour lesquelles il a pris un brevet. Il a substitué des équerres doubles aux équerres simples pour transmettre, à l'aide des deux tringles d'attache, le mouvement des fourchettes inférieures aux fourchettes supérieures. Chaque équerre double a deux joints ou articulations distinctes pour les deux tringles d'attache, et le mécanisme ainsi combiné, fonctionne avec une extrême précision.

On conçoit que ce changement a dû en nécessiter d'autres; c'est ainsi que les différentes perforations de la plaque de métal pour les centres et tous des boutons ont dû être combinées d'une nouvelle manière.

Nous n'entrerons pas ici dans les détails minutieux de plusieurs améliorations qu'il serait difficile de faire comprendre sans le secours d'un dessin. Ce que nous avons dit suffit pour faire juger des soins que M. Erard apporte à la confection de ses harpes. Nous engageons les artistes et les amateurs à voir ces beaux instruments et surtout à les entendre, ce sera le meilleur moyen d'en apprécier la haute valeur.

Nous allions parler de M. Challiot, qui a exposé plusieurs harpes d'une belle facture; mais cet habile luthier n'ayant pas encore apporté le principal instrument qu'il destine au concours, et qui est sur le point d'être achevé, nous attendons pour nous occuper à la fois de tous les produits qu'il doit envoyer à l'exposition.

G.-E. ANDERS.

THÉATRE DE LA RENAISSANCE.

LE NAUFRAGE DE LA MEDUSE,

OPÉRA DE GENRE EN 4 TABLEAUX.

Paroles de MM. COGNIARD, musique de MM. de FLOTTOW et PILATI.

(*Première représentation.*)

Il nous convient assez, dans la *Gazette musicale*, de prendre les habitudes allemandes ou italiennes à l'égard de ce qu'en France on appelle un *poëme* d'opéra. Nous faisons peu d'état, comme dit notre ami Genty avec une fatuité logique et de bon goût, d'un *libretto* qui a la prétention d'être littéraire, préoccupés que nous sommes de notre spécialité musicale, qui bientôt, nous l'espérons, prendra une place convenable dans la presse artistique de Paris.

A vrai dire, la pièce nouvelle ne nous permet pas d'être très conséquent avec la doctrine dramatique et lyrique dont nous venons de poser les prémisses; car il y aurait une double injustice à parler trop cavalièrement du *libretto* de MM. Cogniard, ainsi qu'à se livrer à des considérations musicales de quelque étendue à l'égard de la partition de MM. Flottow et Pilati, ou Pilati et Flotow,

Car il n'importe guère
Que Flotow soit devant ou Flotow soit derrière.

La catastrophe de *la Méduse* est une de celles qui restent éternellement dans le souvenir d'une nation, comme exemple de la plus grande infortune qui puisse frapper des hommes rassemblés. On ne peut comparer à cette affreuse position que la perte de l'équipage du *Vengeur*, qui du moins s'immortalisait en s'ensevelissant sous les flots, ou notre désastre du retour de Moscow au milieu duquel on pouvait encore combattre, animé qu'on était de l'espoir de revoir la patrie. Mais cette mort horrible et sans gloire au sein de la vaste solitude de l'Océan; ces angoisses de la faim qui précèdent cette mort inévitable; ce délire, cette folie riante qui faisait voir à quelques uns de ces malheureux le pays natal, de la verdure, des mets délicieux vers lesquels ils se précipitaient en se jetant la tête la première dans la mer; le vertige de la révolte; la rage, la férocité de cannibales qui s'emparaient de ces malheureux, les exaltaient au plus haut degré, tout cela forme une tragédie saisissante, effroyable, qui vous frappe de stupeur et de pitié; et d'autant plus terrible, qu'on sait qu'elle n'est point basée sur un fait imaginaire. C'est pour cette situation éminemment dramatique que MM. Cogniard ont fait leur opéra. Ils ont compris aussi qu'il fallait que le spectateur *passât du grave au doux, du plaisant au terrible*, et c'est pour cela qu'ils ont imaginé une intrigue d'amour, et plusieurs épisodes ingénieux et bien liés au sujet.

Le premier tableau nous offre la fille d'un marin, qui pourrait chanter, comme dans un vieil opéra français intitulé *les Prétendus: Trois époux pour un*, car elle aime un jeune matelot, est demandée en mariage et comme accordée à un autre marin, et de plus courtisée par un dandy de village, ayant mille écus de rente. Son père la fiance au matelot qu'elle n'aime pas, et l'amant malheureux n'a pour se consoler de son malheur que le bouquet de fiancée que lui donne celle qu'il aime, une croix de bois que lui remet sa mère en souvenir de son père, et l'ordre qui force son rival heureux, ainsi que lui, à s'embarquer sur-le-champ sur *la Meduse*. Ainsi finit le premier tableau. Au second, on est en pleine mer, à bord de la frégate. La jalousie et la haine des deux rivaux a l'occasion de se manifester. La scène où elle éclate est suivie de celle où l'on célèbre la fête du

bonhomme Tropique, épisode emprunté au tableau de M. Biard, et qu'on aurait pu rendre plus piquant en imitant la fête de l'abbé de la déraison, farce originale et si comique, dans un des plus beaux romans de Walter Scott. Au milieu de ce joyeux tumulte, le navire touche le fatal banc de sable, et s'échoue. L'effet, bien que prévu d'avance, n'en est pas moins des plus dramatiques, et termine l'acte on ne peut mieux.

Le troisième tableau est tout consacré au drame sombre et terrible du célèbre radeau. Nos deux marins rivaux se retrouvent encore là comme les deux derniers hommes qui se haïssent mortellement dans la *Fin du monde*, de lord Byron, et qui, dans cette dernière nuit de la nature, se reconnaissant avec effroi à la lueur de quelques tisons allumés, s'en frappent avec fureur. Repoussant la morale désolante du sceptique Byron, les auteurs du *Naufrage de la Méduse* nous représentent les deux ennemis se pardonnant; l'un des deux succombe, c'est le fiancé, et remet en mourant à son rival le contrat qui le lie à la fille du vieux marin. On signale l'*Aviso* qui arrache à la mort le reste des malheureux naufragés, et le rideau tombe sur ce tableau.

L'épilogue, ou quatrième tableau, intitulé *le retour*, est consacré aux préparatifs du mariage de la fiancée-veuve avec le dandy ridicule du premier acte qui persiste toujours à épouser quoique le jeune matelot vienne d'arriver. Ici, en reconnaissant la péripétie ingénieuse de la croix que laisse tomber le jeune matelot et que retrouve sa mère, ce qui lui donne comme la certitude que son fils vit encore, nous signalerons aux auteurs quelques longueurs dans la scène où le *revenant* passe beaucoup trop de temps à chanter, pendant que sa maîtresse est occupée dans l'église à se marier. Malgré la vérité du caractère de marin qui prie en entendant des chants religieux et pendant qu'on lui enlève celle qu'il aime, il faut faire quelques concessions à l'impatience de ce bon public français qui dit avec son vieux Despréaux :

Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable.

Enfin tout se passe le mieux du monde, et le second fiancé en est réduit, non comme le premier, *à boire l'onde amère*, mais à replier ses gants blancs de marié et à consentir au bonheur de son heureux rival. Tout cela forme un ensemble dramatique, intéressant, comique, dans lequel se montre une grande entente de la scène lyrique, inhérente au sujet, sans doute, mais que les auteurs ont développée avec beaucoup d'art.

Et maintenant il faut bien vous parler de la musique. Porte-t-elle un caractère nautique, dramatique, romantique, tragique ou comique? nous ne savons trop. Nous ne croyons pas qu'il soit nécessaire aux progrès de l'art de faire une part séparée aux deux compositeurs : nous les croyons solidaires dans la portion de gloire qui leur revient; il avait même été question d'un troisième collaborateur qui devait prélever un tiers de ladite gloire, mais il paraît qu'il y a généreusement renoncé.

L'ouverture, qui est dans d'assez larges proportions, renferme un fort joli motif de galop en *mi* naturel, ton brillant plein d'éclat, et qui fait penser comme malgré soi à l'ouverture de *Guillaume Tell*. La scène s'ouvre par un chœur d'introduction dans lequel est intercalé un air d'une touchante simplicité et chanté par Hurteaux avec méthode et une expression des mieux senties. Après un duo entre le jeune matelot aimé et sa maîtresse, qui n'offre rien de bien remarquable, vient un trio en *ut* majeur qui se lie au finale, morceau d'un bon caractère comique et bien déclamé par le ou les compositeurs : toutefois on désirerait à ce trio une péroraison plus *élevée*, plus brillante.

La cavatine chantée sur la frégate au second tableau par le jeune matelot est jolie, bien empreinte de mélancolie et d'amour, quoique l'accompagnement soit d'un genre un peu commun. Le duo qui vient ensuite entre les deux rivaux est faible, quoiqu'il ait la prétention d'être un morceau de force et de peindre la passion et la fureur. Les couplets chantés par le bonhomme Tropique sont d'une mélodie franche et gaie : mais à laquelle on est tenté d'ôter son chapeau comme à une personne de connaissance. Nous ne parlons pas du finale de ce tableau pour arriver plus tôt au morceau d'ensemble qui tient tout l'acte du radeau luttant contre les flots. C'est ici qu'au lieu du compositeur qui a traité cette situation éminemment musicale, Weber, Rossini et Meyerbeer réunis n'auraient pas été de trop. Un musicien de génie de leur trempe se serait peu préoccupé d'être long et aurait laissé dire le *chaud! chaud!* français du metteur en scène; il aurait peint là, la folie, les cris de rage; il aurait, suivant la belle expression de J.-J. Rousseau dans son Dictionnaire de musique au mot *Génie*, il aurait fait parler le silence. Il est dans la puissance de l'art musical de s'emparer d'une situation dramatique, de l'agrandir, d'en doubler, d'en tripler l'effet. C'est le beau idéal de la science unie à l'imagination; c'est la supériorité du prestige sur la réalité. Certes, un Helvétien obscur déplorant avec ses deux amis la mort de son père assassiné, ou des moines complotant avec quelques gentilshommes le grand guet-apens de la Saint-Barthélemy n'ont pas dû avoir ce caractère sombre, terrible, déchirant, sublime que leur ont donné Rossini et Meyerbeer.

Le compositeur chargé de la scène du radeau, comme accablé de la responsabilité qui pesait sur lui, a cependant trouvé le moyen d'être touchant en faisant redire au jeune matelot la prière paternelle qu'il chante avec sa mère au moment de s'embarquer.

Avec le morceau d'ensemble de la noce et quelques chants religieux dans l'église, qui sont d'un sentiment assez gracieux, le quatrième et dernier tableau n'offre guère que l'air chanté par la fiancée : *Urbain, pardonne-moi!* Il a la coupe voulue et il est suffisamment dramatique. Madame Clary, qui débutait dans ce rôle, l'a dit avec beaucoup d'âme et des inspirations, des lueurs d'expression à la Grisi qui ont été vivement saisies et applaudies par toute la salle. Quand l'émotion inséparable d'un début et d'une première représentation ne lui feront pas dépasser l'intonation, nous sommes persuadé que madame Clary produira encore plus d'effet qu'elle n'en a produit. Mais que pour arriver à cet effet elle n'exagère point l'expression, et elle deviendra une cantatrice dramatique, remarquable et vraie. M. Joseph, ténor que nous avons vu à l'Opéra-Comique et au Gymnase, débutait aussi sous un autre nom dans la pièce nouvelle. Il avait une grande responsabilité, et il a montré de l'intelligence.

La mise en scène pouvait être un peu moins classique et par conséquent plus variée; quoi qu'il en soit, la pièce attirera la foule, et tout Paris voudra voir l'acte du radeau, d'une variété si abrupte, si cruelle et si près de la nature : ce sont de ces grandes catastrophes de l'humanité qui vous font frémir, qu'on déplore, mais qu'on est bien aise de voir en toute sûreté et dans toute leur poétique hideur.

Henri Blanchard.

ANECDOTE.

Il était assez plaisant d'entendre raconter à Paër la manière dont il avait été comme contraint et forcé de venir en France. Le roi de Saxe (dont il dirigeait la musique à l'époque où Napoléon conquit l'Allemagne) me fit venir un jour dans son cabinet, disait-il avec ce langage si fortement nuancé de présomption et de prononciation italienne que nous lui avons tous connus. Mon cher Paër, me dit l'auguste personnage, il faut absolument que nous nous quittions. — Ah mon Dieu ! est-ce que j'aurais eu le malheur de déplaire à votre majesté? — Non, non, mon cher ami, cela vous serait impossible, voici le fait : Par un article secret du traité de paix qui m'unit à Napoléon, il est convenu entre lui et moi que vous passerez à son service, il veut absolument vous posséder. Certainement mon cher Paër, si j'avais pu refuser cette stipulation au vainqueur d'Austerlitz et de Wagram je lui aurais volontiers abandonné une de mes villes plutôt que de me séparer de vous ; mais vous concevez le danger qu'il y aurait à me brouiller avec ce diable d'homme, ainsi résignons-nous et passez à son service. Je ne voulus pas désobliger mon auguste ami le roi de Saxe et je me soumis à venir diriger la musique particulière de Napoléon-le-Grand que j'appelais mon auguste maître ; mais que je n'aimais pas. Notre homme racontait cette anecdote sous la restauration.

MM. les abonnés recevront aujourd'hui le *Rondoletto* sur la Cracovienne du ballet *la Gypsy*, par Stephen Heller. Op. 12. Il paraîtra très prochainement une nouvelle livraison des *Archives curieuses de la musique*.

Nouvelles.

*** L'Opéra donnera demain lundi *la Juive*, pour le troisième début de mademoiselle Nathan, dont le succès grandit à chaque représentation.

*** Marié, le ténor de Metz que le théâtre de la Bourse et celui de la Renaissance se disputent, est arrivé à Paris. Il paraît que ses débuts auront lieu à l'Opéra-Comique malgré les efforts et les réclamations du théâtre rival.

*** Madame Dorus-Gras est depuis quelques jours à Londres. Elle a chanté au grand concert de la Société philharmonique, et y a obtenu le plus brillant succès. Voici ce qu'en dit le *Sunday-Times* du 26 mai :

Madame Dorus-Gras, *prima donna* de Paris, possède une voix de la plus belle qualité, d'une grande flexibilité et d'une étendue extraordinaire ; son style est dramatique et plein d'expression et de charme. Excellente musicienne, elle exécute admirablement tout ce qu'elle entreprend. Depuis la pauvre Malibran, nous n'avons jamais entendue une cantatrice aussi complètement maîtresse de sa voix, que le goût et le sentiment dirigent, et que l'étude perfectionne chaque jour. Madame Dorus-Gras a chanté le grand air de *Robert le-Diable* et la cavatine du *Cheval de Bronze*.

*** Par décision de M. le ministre de l'intérieur, un buste en marbre du célèbre compositeur Paër est accordé à l'Institut : M. Dantan jeune a été chargé de l'exécution de ce travail.

*** Nous avons entendu samedi dernier sur le piano, dans les salons de la rue Monsigny, une jeune élève de M. Kalkbrener, mademoiselle Augustine Cortes. A peine âgée de douze ans, cette artiste se distingue par un jeu plein de vigueur, qui ne se rencontre pas souvent chez des artistes même plus âgés. Mademoiselle Cortes a joué avec un talent vraiment remarquable une fantaisie sur des airs de *la Norma*. L'introduction surtout a été rendue avec chaleur et expression. Mademoiselle Cortes nous a fait également entendre des études de son maître, qu'elle a jouée avec une légèreté et netteté bien difficile à obtenir de doigts aussi petits. Cette élève fera honneur à M. Kalkrener, car le piano comptera en elle un beau talent de plus sorti de son école.

*** On a exécuté hier au concert Musard *la fantaisie militaire* avec solo d'orgue par M. Fessy. C'est une composition remarquable et qui fait grand honneur à son auteur. Le jeune virtuose sur le cornet à piston, M. Hermann-Kœnig, recueille chaque soir de nombreux applaudissements.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Brest.* — *Robert-le-Diable* a été exécuté ici avec mesdemoiselles Lebrun, Adèle, Alphonse, et MM. Petit, Delamarre et Ferrari pour interprètes. La représentation a bien marché, et le chef-d'œuvre de Meyerbeer a pu être convenablement apprécié.

*** *Nîmes.* — Le 27 mai a eu lieu, dans le Musée, l'inauguration du buste de Sigalon, dû au ciseau de M. Briant. Sur le piédestal qui le supporte est, au milieu d'une couronne de lauriers, cette inscription : *A Sigalon ; par ses concitoyens.* Une nombreuse réunion assistait à cette cérémonie où, après plusieurs discours, a été chantée une cantate dont les paroles étaient de M. Reboul, et la musique de M. Bourdé.

*** *Narbonne.* — Grâce aux efforts et au zèle éclairé d'un amateur fort distingué, M. Yves, la musique va revivre dans notre ville. Le conseil municipal vient de voter par acclamation l'établissement d'un Conservatoire de musique; des professeurs rétribués par la ville y donneront gratuitement aux enfants et jeunes gens de toutes les classes et de tous les rangs, qui auront satisfait aux diverses conditions d'admission, l'éducation musicale la plus complete. On s'occupe actuellement des détails d'organisation, et l'ouverture des cours aura lieu le 1er octobre prochain. Les méthodes adoptées sont celles de MM. Wilhem, Garaudé et Reicha. La musique a été aussi admise au petit séminaire, mais nous sommes forcés de blâmer l'emploi qu'on en fait. La musique adoptée est la musique militaire; les instruments de cuivre sont cultivés par les élèves, ce qui, sans parler des graves inconvénients qui peuvent en résulter pour leur santé, nous paraît très peu en rapport avec la vocation des jeunes séminaristes. Nous ne voyons pas à quoi leur servira dans leur carrière l'étude du *cornet à pistons* ou *du trombone*; mais nous savons qu'il leur serait très utile d'apprendre le chant et la musique d'église, d'être initiés aux anciennes règles du plain-chaint, de cultiver leur voix et de développer leur goût afin de former plus tard des concerts harmonieux dans nos temples, et d'en bannir précisément les instruments qu'ils étudient aujourd'hui.

*** *Douai.* — Une souscription est annoncée pour l'établissement de concerts à l'instar de ceux de Musard. On compte sur le zèle des dilettanti de notre ville pour réussir dans ce projet.

Le Directeur, MAURICE SCHLESINGER.

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

6e Année. — 1839. REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS, N° 23.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS,

REDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, DE BALZAC, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, CASTIL-BLAZE, PHILARETE CHASLES, F. DANJOU, EDME SAINT-HUGUE, ALEX. DUMAS, ELWART, FETIS père (maître de chapelle du roi des Belges), AD. GUÉROULT, F. HALÉVY (de l'Institut), JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, G. LEPIC, LISTZ, MARX, EDOUARD, MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, RICHARD, L. RELLSTAB (rédacteur de la GAZETTE DE BERLIN), GEORGES SAND, J.-G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT A LA REVUE et à la GAZETTE MUSICALE.

Paris.	Départ.	Étrang.
3 m. 8	9 »	10 »
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	34 »	38 »

La Gazette Musicale paraît le dimanche, et la Revue Musicale le jeudi de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la *Revue et Gazette Musicale de Paris*, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; et chez tous les marchands de musique de France.

Prix d'abonnement à la *Revue et Gazette Musicale*, 30 fr. par année.

PARIS, DIMANCHE 9 JUIN 1839.

IL SERA DONNÉ A LA FIN DE CHAQUE MOIS UNE LIVRAISON des *ARCHIVES CURIEUSES DE LA MUSIQUE.*

ANNONCES : 1 f. la grande lig. de 55 lettres.

SOMMAIRE. Questions historiques et philosophiques sur la musique ancienne, par Lecomte. — Exposition de l'industrie : Cinquième article, par J.-E. Anders. — *Correspondance :* Lettre d'un Touriste au directeur de la *Gazette musicale.* — Nouvelles. — Annonces.

QUESTIONS HISTORIQUES ET PHILOSOPHIQUES

SUR LA MUSIQUE ANCIENNE.

Avant de traiter le sujet que ce titre annonce, et pour mieux faire comprendre dans quelle intention nous avions dirigé nos études de ce côté, qu'il nous soit permis de présenter ici quelques réflexions sur la lettre si remarquable de M. Laurentie, insérée dans cette feuille (numéro du dimanche 2 juin); ces réflexions nous conduiront naturellement à notre but.

Lorsqu'une question sociale est parvenue à un certain degré de maturité, elle se fait jour de toutes parts; ce qui n'eût excité quelques années auparavant que l'incrédulité ou l'indifférence, devient une conviction, un besoin généralement senti; dans ce mouvement intellectuel, les esprits élevés, tels que M. Laurentie, marchent à la tête; une foule d'adhésions, jusque là incertaines ou silencieuses, se déclarent hautement; l'impulsion est donnée, tout s'ébranle vers le but indiqué.

Ce que dit M. Laurentie sur la musique d'église et la musique d'*éducation*, et la manière dont il envisage ce vaste sujet, ne pouvait manquer d'exciter nos vives sympathies; car ces mêmes vues depuis long-temps occupaient notre esprit.

Il y a plus de vingt ans que, mû par un instinct de père de famille, inspiré par les idées puisées aux sources les plus pures de l'Allemagne pour l'éducation en général et l'éducation populaire en particulier, nous avons étudié, nous avons pratiqué et appliqué autant qu'il était en nous, et dans des circonstances très favorables, ces idées d'enseignement et d'éducation que l'on est peu capable encore de comprendre en France, et moins encore de réaliser, parce qu'elles exigent avant tout une harmonie, une certaine unité et fixité entre toutes choses qui ne se rencontrent pas sur la route que nous tenons.

Nous avons ensuite reporté sur la musique en particulier, par un enseignement à la fois simple et populaire pour les masses, et plus intellectuel pour ceux qui étaient destinés à les conduire, l'application des mêmes moyens philosophiques dont nous avions expérimenté l'efficacité. Encouragé par une autorité très éclairée, nous avions même rêvé un plan d'enseignement musical progressif pour un *collége*, lorsqu'un petit malheur dans un grand désastre nous a séparé du champ que nous avions soigneusement défriché, et qui déjà nous donnait une moisson de fruits et de fleurs. Toutefois ce double essai, tenté dans des lieux différents, n'a pas été sans résultats importants et durables.

Ne pouvant plus désormais nous occuper que de théories, nous avons voulu remonter aux sources, étudier les monuments de l'antiquité musicale, éclaircir nos doutes, et chercher la valeur de certaines idées relatives à l'esprit de l'enseignement de la musique, que nous avions trouvées dans des publications récentes, que nous avions en partie mises à profit, et aussi la valeur des idées que la réflexion seule et l'observation pratique, au milieu d'une masse d'enfants, nous avaient suggérées.

L'une des considérations qui nous ont le plus frappé, surtout après que nous eûmes jeté les yeux sur les monuments relatifs à la musique chrétienne, c'est la dégradation actuelle de cette partie du culte chez nous; dégradation qui provient du mauvais choix ou du mauvais emploi de la musique dans les temples, malgré l'improbation manifeste et hautement déclarée de tous les gens de goût; tandis qu'en donnant une bonne direction aux moyens que l'impul-

sion musicale actuelle fournira bientôt avec surabondance, on produirait, pour l'avantage social, non seulement les grands biens que M. Laurentie fait pressentir, mais des biens non moins précieux, dont, par l'intermédiaire de la *véritable* musique sacrée, l'église recueillerait les premiers fruits. Cette opinion d'ailleurs a pénétré aujourd'hui si avant dans les esprits, elle est si universellement admise et répandue, qu'il est inutile désormais de la recommander davantage. A cet égard, nous sommes, quant à la spéculation, à la hauteur de l'Allemagne, de l'antiquité elle-même; il ne s'agit que de la mettre en pratique.

Où trouver le remède au mal dont on se plaint, sinon dans un retour sérieux du clergé même aux études du chant ecclésiastique, pour en faire revivre la pureté, la dignité, et pour l'accommoder dans l'exécution, avec circonspection et discernement, aux convenances actuelles? C'est en effet bien peu de chose que la science des simples docteurs de lutrin; mais considérée au point de vue de la philosophie, de l'histoire, des autorités ecclésiastiques, des auteurs anciens, et dans la théorie réelle enfin, qui est pour ainsi dire ignorée, cette science s'agrandit; on apprend à mieux connaître, à respecter ce tronc auguste dont l'art profane s'est détaché comme une branche isolée, mais que ce dernier ne peut remplacer. Nul doute que ce feu vraiment sacré, depuis long-temps laissé à la garde de mercenaires, ne puisse se rallumer un jour, et même prévaloir sur les brillantes illuminations d'un art mondain, étincelant des beautés qui émeuvent les sens, mais impuissant ici pour bien pénétrer les cœurs.

La véritable instruction musicale et sacrée une fois ramenée au sanctuaire, tout le reste en découle. Que les prêtres, ou plutôt un certain nombre d'entre eux, soient imbus des justes notions de l'art rappelé à son principe et développé dans ses conséquences utiles, et aussitôt, comme modèles, comme surveillants, comme guides, comme maîtres au besoin, ils les propageront. Bientôt, émanés de cette source de science et de philosophie, et se répandant en mille canaux à travers les âges de l'éducation, des flots de mélodie, purs et bienfaisants, s'insinueront doucement dans les cœurs, et modifieront la société tout entière.

Toutefois, dans l'état actuel des choses, nous reconnaissons la difficulté de l'application; car, nous le déclarons, en ce qui concerne l'usage spécial du clergé, rien n'est écrit encore avec cette simplicité, cette science, cette hauteur de vues, cette intelligence de l'art dans ses principales périodes et dans ses divers modes d'application, qui sont ici nécessaires.

Les meilleurs ouvrages dans lesquels les notions sont éparses, composés ou compilés jadis soit par des laïques, soit principalement par des ecclésiastiques et pour l'Église, sont ignorés pour la plupart, sujets à mille difficultés, et tous devenus inintelligibles pour les musiciens eux-mêmes; quelques uns de nos amis et nous, savons par expérience ce qu'il en coûte de temps et de patience pour en avoir la clef. Ainsi tout est à faire.

Contentons-nous en ce moment d'indiquer le but; les moyens se produiront tôt ou tard. Nous disons donc, d'accord avec MM. Danjou et Laurentie, qu'il appartient au clergé d'être maître et juge compétent et *éclairé* de la musique du sanctuaire; d'influer sur l'*éducation* musicale des masses; d'être juste appréciateur de la science et des progrès de l'art extérieur en ce qui peut intéresser l'Église, ainsi que de la capacité, du zèle et des vues des artistes qu'il choisit et qu'il emploie; d'accueillir ou de repousser, *en connaissance de cause*, ce qui lui est proposé; et, dans tous les cas, de donner les conseils et les prescriptions nécessaires.

Ces pensées qui depuis long-temps nous occupent, nous n'aurions pas songé à les déposer dans cette feuille, où les choses sérieuses ne doivent pas être prodiguées, si nous n'y étions provoqué d'une manière directe par M. Laurentie, et si nous n'espérions qu'avec un tel auxiliaire, et en saisissant cette occasion, de semblables réflexions seront répétées d'échos en échos, exciteront le zèle, feront naître les tentatives; et qu'ainsi le bien se fera, comme il se fait toujours, avec lenteur, d'une manière d'abord incertaine et douteuse, mais progressive, jusqu'à ce qu'il arrive enfin à sa juste et heureuse proportion.

Après ce long préliminaire, pour lequel nous demandons l'indulgence du lecteur que le titre n'aura pas effrayé, nous entrons en matière.

Dans l'étude des questions musicales, l'esprit cherche toujours à remonter aux principes simples et féconds desquels tout puisse ressortir naturellement; mais dans ces questions élémentaires, qui sont les plus difficiles, ces principes sont presque insaisissables et semblent se perdre dans le vague. Toutefois on a fait un bon usage de sa raison, lorsque, sans contrarier en rien les faits naturels, les monuments et les véritables autorités, on donne de la vraisemblance à une certaine série de déductions logiques, quand la nature du sujet ne permet pas de faire plus; alors, bien que la chose elle-même ne soit pas connue avec une certitude irréfragable dans sa cause, elle est au moins *plus clairement expliquée et mieux comprise* dans son existence positive et incontestable. L'homme raisonnable doit savoir dire *j'ignore*, et le plus savant est celui à qui cet aveu coûte le moins; mais la curiosité demande satisfaction, et l'hypothèse vient au secours de notre faiblesse... elle nous tient lieu de la vérité... nous voulons connaître, nous avons besoin de croire... Telle est notre nature...

Un jour donc nous nous sommes posé (ou plutôt on nous a proposé) les questions ci-après, que nous ferons suivre de la solution que nous leur avons donnée.

QUESTIONS.

1° Existe-t-il dans l'organisation humaine une base universelle et immuable pour la mélodie?

2° Cette base a-t-elle été connue dans la haute antiquité? a-t-elle été représentée par un type symbolique?

3° Ce type a-t-il reçu une forme matérielle et sensible, propre à constater les règles de la science, et à diriger la pratique de l'art?

4° Ce type se trouve-t-il dans les monuments de la musique égyptienne antique? Quel pouvait être le caractère spécial de cette musique?

5° Le type égyptien se retrouve-t-il dans la musique grecque? Quel devait être le caractère qui distinguait cette dernière musique de celle des Egyptiens?

6° Ce type s'est-il conservé jusqu'à l'entrée du moyen âge? A-t-il présidé à la musique de saint Ambroise, de saint Grégoire, et aux chants mosarabes?

7° Enfin ce type existe-t-il encore chez les peuples restés étrangers au mouvement intellectuel et artistique imprimé par l'antiquité grecque et romaine aux nations savantes; et, dans cet état, nous montrerait-il les vestiges de la musique celtique?

PREMIÈRE QUESTION.

Existe-t-il dans l'organisation humaine une base immuable pour la mélodie?

Dans ses tableaux des harmonies de la nature, *Bernardin de Saint-Pierre* fait observer que ce qui détermine le mieux la sympathie entre les sexes, c'est le contraste, au physique et au moral, des qualités opposées. D'un autre côté, on remarque que, dans une famille, le fils tient plus de la mère, et la fille tient plus du père.

D'après cela, qu'un homme caractérisé par la voix grave

et mâle choisisse pour sa compagne celle que distingue la voix aiguë, la voix féminine par excellence, on verra réunies, suivant la loi sympathique, les deux voix extrêmes, la *basse-taille* et le *soprano;* le fils, ressemblant à la mère, sera un *ténor;* la fille, rappelant le père, sera un *contralto;* les deux voix extrêmes auront produit les deux voix moyennes. A la génération suivante, et par la même loi sympathique, les deux voix moyennes reproduiront celles du premier couple, et les quatre types se conserveront dans leur double combinaison alternative.

Si, moins frappé de la simplicité de ces analogies que de l'immense variété des faits réels, on nous reprochait de prendre pour règle un cas particulier, nous donnerons si l'on veut au mot famille un sens assez étendu pour représenter une généralité, une abstraction, une *moyenne* sur l'ensemble des phénomènes, et nous dirons que, dans le sein de cette famille, doivent se trouver réparties les harmonies que nous avons supposées.

Nous demanderons donc qu'il nous soit permis, sans y attacher d'autre importance, et seulement pour nous mieux faire entendre, de continuer notre première hypothèse, c'est-à-dire une famille dans laquelle le père et la mère ont les voix extrêmes, *basse-taille* et *soprano*, le fils et la fille les voix intermédiaires, *ténor* et *contralto*.

Lorsque le père vient à former un chant, sa fille s'unit à lui en octave, et cette fusion intime des voix constitue la plus douce harmonie; il en est de même entre la mère et le fils. De là deux chœurs semblables, mais qui ne peuvent s'unir, car il existe entre eux un intervalle de quinte. Cependant ils ont le même sentiment à exprimer; le chant sera alternatif; après le chœur du père et de la fille viendra la répétition à la quinte par le chœur de la mère et du fils. Cette répétition, que l'artiste appelle *imitation à la quinte*, et son *renversement à la quarte*, combinés avec la *répétition à l'octave*, font la base, la règle principale des compositions mélodiques. Cette règle nécessaire semble établir dans la composition une conversation harmonieuse entre les membres d'une même famille; autrement le sens resterait suspendu comme une question sans réponse, et le discours serait dépourvu de clarté, d'intérêt et de charme.

Bien plus, appelant l'art au secours de la nature, si l'un des chœurs faisait sa rentrée avant que l'autre eût fini, et de manière à ne point offenser l'oreille, on verrait naître la fugue dans sa simplicité primitive; la fugue, cette composition grandiose, d'origine moderne, il est vrai, et que Choron, dans son enthousiasme, se plaisait à nommer le chef-d'œuvre de l'esprit humain.

Or, ces intervalles d'*octave*, de *quinte* et de *quarte* sont inaltérables et immuables; ils sont les seuls dont les deux sons entendus simultanément s'unissent d'une manière si intime que l'oreille ne les distingue plus l'un de l'autre, propriété à laquelle exclusivement les anciens accordaient le nom de *consonnance*. Ils sont les seuls encore sur la proportion desquels il n'y ait jamais eu, ni chez les anciens ni chez les modernes, la moindre discussion; tandis que sur tous les autres, la dispute, commencée il y a vingt-trois siècles, dure encore.

Ainsi, la base des règles de toute mélodie est dans la nature même, puisqu'elle n'est autre chose que l'*instinct d'imitation* à des intervalles fixés par les rapports d'organisation les plus harmoniques, suivant les sexes et les âges dans la famille.

DEUXIÈME QUESTION.

Cette base a-t-elle été connue dans la haute antiquité? A-t-elle été représentée par un type symbolique?

Oui, les premiers observateurs de la nature, ceux qui, au lieu de recevoir la science et les arts par tradition, étaient obligés de les créer eux-mêmes, n'ont pu en ignorer les fondements, tandis que nous avons pu les oublier.

Examinons quelle fut la lyre du *Mercure grec*, la lyre à quatre cordes. Suivant les meilleures traditions, les deux cordes extrêmes consonnaient en octave, et chacune des deux intermédiaires était quinte de l'une des extrêmes et quarte de l'autre. Il en résultait ce que nous appelons aujourd'hui la *cadence parfaite à la basse*, et que nous énoncerons dans cette lyre par l'expression MI, — la si — MI, les deux quartes MI — la et si — Mi, disjointes par le ton la si.

Les raisons qui expriment les rapports de ces intervalles, savoir : 1 : 2 pour l'octave, 2 : 3 pour la quinte et 3 : 4 pour la quarte, sont renfermées dans le *ternaire;* car le rapport de la quarte n'est autre chose que celui de la quinte renversée. Nous pensons toutefois, contre l'opinion de beaucoup d'autres, que, si dans l'antiquité cette coïncidence avec le *ternaire*, nombre symbolique et divin, a pu donner une nouvelle consécration à la lyre, ce n'est point à cette origine mystique qu'il faut attribuer sa constitution primitive, mais simplement à l'observation des deux premières consonnances perçues par l'oreille, et à l'instinct du chant imitatif dans les rapports naturels des différentes voix.

Telle fut sans doute, dans l'ordre de l'observation, la première conception du type symbolique, dérivant de l'intervalle d'octave le plus simple de tous, et qui contient les deux autres. Mais une analyse plus rigoureuse fit bientôt comprendre que, par l'identité des cordes répétées en octave, la lyre pouvait se réduire à trois cordes seulement, et représenter encore les mêmes quartes, mais conjointes.

De là naquit immédiatement cette autre lyre, celle du *Mercure égyptien*, lyre à trois cordes, si — MI — la, concentration réfléchie de la lyre à quatre cordes, et par conséquent la seconde dans l'ordre des idées, quoiqu'elle se montre la plus ancienne dans l'ordre des monuments.

Quand nous disons *Mercure égyptien*, nous parlons d'après la tradition des Grecs, de qui seuls, après la Bible, nous tenons quelques notions sur l'ancienne Égypte. Mais les Grecs, ces aimables menteurs, ont recueilli sans discernement et embelli à leur manière ce qu'ils avaient entendu raconter dans le Delta, au milieu des populations mélangées de Phéniciens, d'Ioniens et d'autres Asiatiques. Aussi les mythologies égyptiennes sont-elles fort suspectes; on dit même que le traité d'Isis et Osiris, attribué à Plutarque, est apocryphe. Ne soyons donc pas surpris si les monuments véritablement égyptiens n'offrent aucune figure de ce prétendu Mercure, avec l'histoire de son invention de la lyre sur les bords du Nil.

Mais ce point de critique est indifférent à notre sujet. Il nous suffit que l'antiquité ait représenté l'harmonie du monde par cette lyre à trois cordes, parce que cette lyre était d'abord l'harmonie musicale, quel que soit le pays où cette allégorie ait pris naissance.

Ainsi le *type* musical symbolique a été connu; il a été reçu comme un présent des dieux.

TROISIÈME QUESTION.

Ce type a-t-il reçu une forme matérielle propre à constater les règles de la science et à diriger la pratique de l'art?

Nous considérerons, si l'on veut, la lyre du Mercure égyptien comme un symbole idéal. Mais on sait que les anciens Égyptiens avaient des instruments *canons;* qu'ils les consacraient d'une manière religieuse et les plaçaient au nombre des symboles. La nature des choses l'indique : il leur fallait l'équivalent de ce que nous appelons un *diapason;* il le fallait incorruptible, invariable, quelle qu'en fût la matière ou la forme, soit une flûte réglée sur des dimensions

connues, comme le *tonorium* des Romains, soit plutôt, suivant nos idées, des verges métalliques.

Dans l'absence absolue de renseignements positifs et de monuments, nous n'affirmerons rien de plus; cependant l'absence de monuments n'est pas décisive contre l'existence réelle d'un instrument; car on vient de trouver en Égypte une espèce de *tambour à deux peaux* dont la figure n'a encore été vue nulle part.

Si l'on a fabriqué en effet un instrument modèle, un *canon* immuable, pouvait-on rien faire de mieux que de présenter une *tonique*, sur la moyenne des voix humaines, et d'y associer les deux quartes conjointes, la *dominante* et la *sous-dominante;* c'est à-dire de réaliser la lyre de Mercure?

Puisque cette dernière a existé réellement sous la forme d'un instrument usuel à trois cordes, qu'il nous soit donc permis de supposer qu'elle aura existé aussi quelque part sous la forme canonique, et de raisonner dans cette supposition.

Nous dirons alors que ce *canon* tricorde, ce *type*, constatait les règles de la science; car il donnait la conjonction des quartes, et par renversement leur disjonction, ce qui est le fondement universel de la modulation et du chant; nous dirons aussi qu'il dirigeait la pratique; car, appliqué à la conduite d'une voix moyenne, il l'affermissait à l'unisson sur les cordes principales, et pour les voix graves ou aiguës, il leur présentait les mêmes cordes en octave.

Ces cordes principales de la mélodie sont seules fixes et invariables; car celles qui remplissent l'intervalle de la quarte changent de distance entre elles selon que le demi-ton occupe l'une ou l'autre des trois positions, c'est-à-dire selon le caractère du chant ou le *mode*.

Dépourvu de ce remplissage de cordes variables, le *canon type* n'en suffisait pas moins pour les engendrer au besoin, et dans leurs diverses combinaisons; car il imprimait fortement le sentiment de la quarte, lequel. à l'aide de l'octave, conduit comme on sait à tous les sons possibles de l'échelle mélodique.

Aussi, le plus ancien des systèmes complets, l'*eptacorde*, composé de sept cordes en deux quartes conjointes, d'espèce égale, se réduit-il, quant aux cordes fixes, à ce canon *type*, à la lyre de Mercure, qui donne la tonique principale au point de la conjonction, et les toniques subordonnées aux deux extrémités.

Pour nous, désormais, le mot type sera synonyme d'*eptacorde*, abstraction faite du mode et du genre.

LECOMTE.

(La suite à un prochain numéro.)

EXPOSITION

DES PRODUITS DE L'INDUSTRIE

(Cinquième article.)

HARPES.

(Suite et fin).

M. Challiot est favorablement connu dans le monde musical. Les instruments qu'il fabrique se recommandent par la qualité du son, et la structure soignée dans toutes les parties. Les travaux de M. Challiot sont le fruit d'une longue expérience qui s'est transmise de père en fils, car l'art du luthier est héréditaire dans cette famille depuis plusieurs générations. Antoine Challiot, le grand-père de l'artiste qui nous occupe, était déjà patenté en 1778, et fabriquait des harpes qu'on vendait soit sous son nom, soit sous celui d'autres luthiers célèbres qui lui commandaient des instruments. Son fils, Pierre Challiot, travailla pour son propre compte et ne voulut livrer au public ses harpes que sous son nom. Ce fut lui qui, le premier, adopta le mécanisme d'Érard dès que l'expiration du brevet en permit l'emploi général. Il exposa, en 1823, des harpes construites sur ce principe, qui se firent remarquer, en outre, par un mécanisme particulier adapté aux pédales. Encouragé par l'approbation du jury, qui lui décerna une mention honorable, il se présenta, en 1827, de nouveau avec des harpes à double mouvement, imitées également de celles d'Érard dont le brevet, pour ce double mouvement, venait aussi d'expirer. Cette fois il reçut la médaille de bronze. Cet artiste est mort au mois de février dernier.

Aujourd'hui son fils, M. Étienne Challiot, expose plusieurs harpes tant à simple qu'à double mouvement. Rien n'a été innové dans le mécanisme qui est parfaitement exécuté sur les modèles que M. Challiot s'est proposé de reproduire. Mais il a appliqué à ses harpes un perfectionnement dont les amateurs ne manqueront pas d'apprécier l'utilité et dont nous allons nous occuper.

On sait qu'un des plus grands défauts de la harpe consiste dans la rupture trop fréquente des cordes. Cet instrument est, de tous, le plus sujet à l'influence des variations atmosphériques qui, agissant sur les cordes, les fait souvent monter et les force à se rompre par suite d'une trop forte tension. On cite le fait d'un professeur distingué, lequel, voulant prendre un matin sa harpe, n'y trouva plus que six cordes sur quarante deux.

Pour éviter l'inconvénient dont nous parlons, on n'aurait, il est vrai, qu'à détendre les cordes avant de mettre la harpe au repos. Mais quel travail alors pour remonter plus tard ces mêmes cordes une à une au ton, lorsqu'on veut de nouveau se servir de l'instrument! Ce ne serait donc que changer un inconvénient pour un autre, et mieux vaudrait sans doute s'abandonner au hasard et risquer la rupture qui peut survenir, et qui, n'étant pas toujours aussi considérable que celle qu'éprouva le malheureux professeur, peut se réparer en moins de temps et avec moins de fatigue qu'il n'en faudrait pour accorder l'instrument en entier.

Il s'agissait donc de trouver un autre moyen, celui de pouvoir détendre et retendre toutes les cordes à la fois et d'une manière facile. C'est ce que M. Challiot est parvenu à faire à l'aide d'un procédé si simple qu'on s'étonne de ne pas l'avoir vu employer plus tôt. Voici en quoi il consiste.

Dans les harpes de M. Challiot la console et la colonne sont rendues indépendantes de la table d'harmonie, de sorte que la colonne, sans cesser de faire corps avec la console, reste mobile et peut être penchée en avant ou en arrière, suivant le besoin. A cet effet, l'arête de la base de la colonne est appuyée sur une charnière qui permet de lui faire exécuter ce mouvement sans fatiguer la terrasse.

Pour régler cette marche, un autre changement devenait nécessaire. Ainsi, au lieu d'attacher la culée de la console à l'extrémité supérieure du corps d'harmonie avec des chevilles de bois, comme on le fait habituellement, M. Challiot se sert d'une vis de rappel qui, traversant la culée, fait marcher deux goujons de fer fixés à l'extrémité supérieure du corps d'harmonie, et qui force ainsi le montant à se rapprocher de la table ou à se porter plus ou moins en avant. Cette vis, dont la tête est entièrement semblable à celle des chevilles, se tourne à volonté avec la clé qui sert à monter les cordes. En la tournant à gauche, elle ramène en arrière la console et la colonne, et diminue par conséquent l'angle de tension que les cordes forment avec la ta-

ble d'harmonie. Une diminution d'un seul degré dans cet angle fait baisser les cordes aiguës de quatre tons, et les autres proportionnellement. Pour les remonter au ton qu'elles avaient, on retourne la vis en sens contraire.

Plusieurs personnes ont cru que les cordes se détendant d'une manière égale, l'instrument ainsi haussé ou baissé à volonté conservait parfaitement l'accord : c'est une erreur. Peut-être un jour tentera-t-on de résoudre ce problème, ce qui sera bien difficile, peut-être même impossible; mais il ne faut désespérer de rien à une époque où l'on est parvenu à faire un instrument de musique qu'un sourd peut accorder. Toutefois, dans l'état actuel des choses, les cordes de la harpe de M. Challiot, étant remontées après avoir été baissées pendant le temps de repos, ne perdent que très peu leur accord, et il suffit de le repasser pour lui rendre toute sa pureté.

Les harpes à *remonteur* (tel est le nom que M. Challiot a donné à son mécanisme) présentent donc un avantage réel en empêchant cette fréquente rupture des cordes, qui faisait le désespoir des harpistes. Aussi la Société d'encouragement et l'Académie de l'industrie française ont-elles décerné une médaille d'honneur à M. Challiot, qui s'est garanti la propriété de son invention par un brevet.

M. Challiot annonce pouvoir adapter son mécanisme à toute harpe quelconque à raison de cent francs.

Parmi les harpes exposées par M. Challiot, deux se font remarquer particulièrement. L'une est à six octaves et demie, l'autre va même jusqu'à sept. Nous ne voudrions pas que cette dernière innovation trouvât des imitateurs, et nous espérons que M. Challiot lui-même n'aura fait qu'un essai qu'il abandonnera dans la suite. Si quelques facteurs de pianos s'obstinent à porter l'étendue du clavier à sept octaves, il ne s'ensuit pas que la harpe doive donner dans le même excès. A quoi servent les dernières cordes ajoutées dans le dessus qui, vu leur peu de longueur, ne peuvent convenablement vibrer et ne rendent qu'un son sec et peu agréable à l'oreille? D'ailleurs la construction de cette harpe a dû subir quelques modifications à cause d'une difficulté qui se présentait et que M. Challiot n'a pu vaincre qu'en changeant la disposition des cordes. Comment la main droite, déjà si gênée pour atteindre la sixième octave, aurait-elle pu attaquer la septième? M. Challiot, prévoyant cet inconvénient, a placé les cordes à droite au lieu de les placer à gauche, comme elles le sont dans toutes les harpes, changement qui permet aux doigts de la main droite d'atteindre les dernières cordes avec moins de peine et sans trop s'allonger. Ce nouveau système provoquera sans doute d'autres objections dans lesquelles nous n'entrerons pas ici, persuadés que nous sommes qu'abandonnant les notes aiguës de la septième octave M. Challiot rentrera dans le système ordinaire.

Quant à la facture de cet instrument, nous n'avons que des éloges à lui donner. Il se distingue non moins par la qualité du son, dont la puissance est remarquable, que par les ornements qui sont d'un goût exquis. La colonne est torse et décorée dans le style gothique avec un triple rampant de feuilles et de grappes qui les espacent. Toute la harpe a une teinte d'ivoire, ce qui est fort doux à l'œil et se marie bien avec les dorures et les filets qui forment les panneaux. La harpe à six octaves et demie se fait aussi remarquer par les ornements en style gothique qui ajoutent à la valeur de l'instrument.

Pour obtenir un plus grand volume de son, M. Challiot a calculé de nouvelles épaisseurs dans les tables qu'il a prolongées jusqu'à la partie antérieure de la harpe. Les notes basses surtout ont gagné à cette nouvelle disposition. Ajoutons encore que les pédales aussi ont subi une modification qui en rend l'usage plus commode.

En général M. Challiot exerce son art avec un zèle qui mérite les plus grands éloges.

M. Domeny, facteur de pianos et de harpes, a adopté pour ces dernières le système d'Erard à double mouvement, en apportant toutefois quelques modifications au mécanisme. Dans les harpes d'Erard, les deux fourchettes se meuvent à la fois au premier coup de la pédale; c'est-à-dire que lorsqu'on fait agir cette pédale, le tourniquet supérieur fait son mouvement entier, tandis que l'inférieur prépare le sien en faisant à moitié sa rotation, qu'il n'achève qu'à une seconde pression de la pédale. Dans les harpes de M. Domeny, les deux tourniquets sont indépendants l'un de l'autre; lorsque le premier fait sa rotation, le second reste immobile, ce n'est qu'à la seconde pression de la pédale qu'il commence et finit son mouvement. M. Domeny croit trouver un avantage dans cette disposition pour éviter le frisement des cordes.

M. Domeny a encore cherché un moyen pour déterminer la justesse des demi-tons; à cet effet il a imaginé de rendre la fourchette mobile sur le tourniquet en montant les deux goupilles sur une pièce qui glisse dans une rainure en queue d'aronde, et qu'on arrête avec deux vis de pression. Ainsi, lorsque le demi-ton se trouve ne pas être parfaitement juste, on n'a qu'à desserrer les vis et faire glisser le support de la fourchette jusqu'à ce que celle ci soit amenée au point voulu, où on la fixera en serrant de nouveau les vis. M. Domeny a pris un brevet pour cette invention, à laquelle cependant il ne semble pas donner suite, car les harpes qu'il expose sont dépourvues de ce perfectionnement.

En revanche, une de ces harpes présente un mécanisme qui a pour but d'empêcher la rupture des cordes. Comme M. Challiot, dont nous avons parlé plus haut, M. Domeny fait détendre et retendre toutes les cordes à la fois, mais il existe une différence entre le procédé de ces deux artistes. Dans la harpe de M. Domeny la colonne, au lieu de se mouvoir sur une charnière, reste fixée à la terrasse; il n'y a que la console qui est rendue mobile par un moyen mécanique destiné à faire rentrer le bout supérieur du corps d'harmonie dans la culée, ce qui opère le changement voulu de l'angle pour la tension des cordes. On a objecté à ce système, que la colonne ainsi forcée par le mouvement de la console devait souffrir. M. Domeny, au contraire, prétend qu'elle cède sans effort par suite de son élasticité. Il nous semble, toutefois, que l'emploi d'une charnière, qui rend la colonne mobile, est préférable et fatigue moins l'instrument.

Du reste, nous nous plaisons à reconnaître le mérite de ce facteur, dont les harpes, exécutées avec beaucoup de soin, lui ont valu deux fois la médaille d'argent.

Nous arrivons à M. Beckers. Pour porter un jugement équitable sur ses harpes, il faudrait bien connaître leur âge; car il est certain qu'elles n'ont pas été faites pour l'exposition de cette année. Elles sont étrangères aux progrès de cet instrument, et il se pourrait bien qu'elles eussent déjà figuré à plusieurs expositions précédentes, comme ses pianos, que nous avons très bien reconnus pour les avoir vus en 1834. Que deviendrait le but de ces concours, si tous les exposants suivaient l'exemple de M. Beckers, en envoyant des objets déjà présentés à plusieurs reprises, et qui ne devraient trouver leur place qu'à une exposition *rétrograde?*

G.-E. Anders.

Correspondance.

A M. le directeur de la GAZETTE MUSICALE.

L'intéressante brochure de M. Mellinet dont je vous ai déjà parlé me donne l'occasion de revenir sur l'état et l'histoire de la musique à Nantes. — Je trouve d'abord des détails sur les diverses vicissitudes du théâtre dans cette ville. Les *Mystères* ou *Moralités*, ces premières et grossières ébauches de l'art dramatique, furent long-temps en grand honneur en Bretagne. Encore de nos jours on a représenté dans les campagnes, et même dans les faubourgs de la ville, *la Pastorale du Sauveur du monde, la Vie et l'adoration des trois rois*, ou bien *le Massacre des innocents*. Ces diverses pièces offrent un vif intérêt à des populations qui ont conservé la foi vive et la crédulité quelque peu superstiteuse qui animaient leurs pères au moyen âge.

Vers 1680, on construisit à Nantes une salle de spectacle; on ne tarda pas à y représenter des pièces lyriques. *Mélicerte*, de Guérin, fut le premier opéra joué à Nantes. Au XVIIIe siècle, les pièces de Philidor, de Lully, de Rameau, de Monsigny, de Grétry, y furent exécutées avec succès. Mais depuis la révolution presque tous les directeurs du théâtre se sont ruinés, quels qu'aient été d'ailleurs leur habileté et leurs efforts. Il parait que l'intérêt du public pour le spectacle ne suffit pas à Nantes pour soutenir le théâtre, auquel vient cependant en aide une subvention assez ronde. Plusieurs talents distingués ont toutefois paru sur la scène de Nantes depuis quelques années: madame Méric Lalande et madame Dupré y ont fait leurs premiers débuts; madame Damoreau, Ponchard, et beaucoup d'autres chanteurs ou cantatrices de mérite s'y sont fait entendre, sans pour cela que le goût pour le théâtre se soit ranimé.

Il y a à Nantes une autre institution musicale qui semble devoir fournir une longue et brillante carrière. Je veux parler de la *Société* ou *Cercle des beaux arts*.

Tout ce que cette ville renferme d'artistes ou d'amateurs distingués fait partie de cette société. Des concerts mensuels dans lesquels on entend de bonne musique et de grands artistes, une bibliothèque musicale, des journaux, des jeux, tels sont les avantages offerts aux membres de cette association, qui tient ses séances dans un magnifique local qui m'a paru d'ailleurs assez mal disposé pour les grandes exécutions musicales. On a entendu aux réunions de cette société l'élite des artistes de la capitale: MM. Ponchard, Kalkbrenner, Gallay, Brod, Ghys ont laissé à Nantes un profond souvenir de leur talent et de leur complaisance. Voilà donc une société qui peut procurer aux amateurs les jouissances de la musique de salon dans toute leur étendue. L'air varié ou la fantaisie, le quatuor ou la symphonie, Hertz ou Mozart, Thalberg ou Beethoven, sont indistinctement admis, et viennent tour à tour charmer les loisirs de la société ennuyée de Nantes. Le cercle des arts est à cette ville ce que les concerts Musard, Valentino, ou les diverses réunions d'artistes sont à Paris. Ce n'est pas encore là précisément ce que je désirerais voir en province; mais il est heureux cependant que le talent et l'habileté aient un asile honorable. C'est ce qui leur est offert par de semblables sociétés.

Il existe à Nantes un cours de musique fondé en 1834 à l'école primaire supérieure par M. Rebeyrol, qui est à la fois un homme instruit et un compositeur très distingué. Je n'ai pu juger par moi-même des résultats de ce cours, mais on m'a assuré qu'ils étaient satisfaisants.

Je n'entreprendrai pas de vous faire connaître les principaux artistes qui résident à Nantes, j'y ai séjourné trop peu de temps pour les apprécier convenablement; mais j'ai entendu citer les noms de M. Mansul, qui est connu depuis long-temps comme un pianiste très habile; de M. de Bouteiller, qui a remporté autrefois le grand prix de composition, MM. Georgis et Duchemin, violons; MM. Mellinet, etc.

Il me reste à parler de la musique religieuse qui vient de naître dans cette ville par les soins de M. l'abbé Touzé, maître de chapelle de la cathédrale. Cet ecclésiastique, aussi instruit que modeste, possède une connaissance approfondie du plain-chant et de ces anciennes règles; il saura conserver à la musique sacrée le caractère grave et religieux qui lui convient. Déjà son zèle a beaucoup fait: une maîtrise s'organise, les enfants des écoles reçoivent de lui les éléments de l'instruction musicale, et sous peu de temps on peut espérer de voir la vraie musique sacrée refleurir dans la capitale de la Bretagne. Toutefois, M. Touzé a de grandes difficultés à surmonter; je ne crois pas que le clergé de ce diocèse soit encore bien pénétré de l'importance et de l'utilité de l'amélioration du chant ecclésiastique. Je fais les vœux les plus sincères pour que ce prêtre vertueux et zélé puisse voir ses efforts couronnés de succès. Pendant long-temps on a exécuté à la cathédrale, à certaines solennités, des messes à grand orchestre; les amateurs croient avoir fait beaucoup pour l'art, quand, deux ou trois fois par an, ils se sont réunis pour exécuter quelque grande composition sacrée. Je voudrais les détromper à cet égard, et leur faire remarquer qu'une pareille solennité, célébrée avec éclat, rehaussée de tout le luxe de l'orchestre et des instruments, est plutôt un spectacle musical et religieux donné dans l'église qu'un acte utile pour l'art et la religion. Ah! si l'art musical avait pris un tel développement qu'il fût pour ainsi dire infiltré dans nos mœurs, si les noms de Beethoven, Cherubini, Mozart étaient populaires parmi nous, si une partie au moins de la population avait l'intelligence de leurs œuvres sublimes, alors nous ne blâmerions point l'emploi, à certaines solennités, de toutes les magnificences de l'art, nous comprendrions qu'on fit concourir à l'éclat du culte toute la puissance de la musique, toutes les ressources de la science, mais, malheureusement, nous sommes bien loin d'avoir obtenu ces heureux résultats; le peuple est et sera encore long-temps étranger aux éléments, aux première notions de la musique, la seule partie de l'art à laquelle la tradition et les usages aient conservé sa popularité, c'est le *plain-chant*. Aussi est-ce sur l'ancien chant ecclésiastique qu'il faut asseoir la base de l'édifice musical qu'on veut élever dans notre patrie. Il faut sans doute en améliorer l'exécution, l'accommoder autant que possible et sans altérer sa constitution aux progrès de l'harmonie, mais il faut le conserver, le cultiver, le faire apprendre et chanter par le peuple. La religion bien entendue et l'art ont en cela le même but, la *popularité du chant*. Car au point de vue religieux, il est incontestable que le chant a été institué pour être exécuté par tous les fidèles et au point de vue de l'art les jouissances du chant et de la musique sont destinées à tous les hommes indistinctement.

Croirait-on que, dans une cité importante et riche comme Nantes, dans un pays où la religion a été et est encore florissante, il n'y ait qu'un seul orgue, celui de la cathédrale! Dans les autres églises le *chant* n'est l'objet d'aucun soin, d'aucune attention, et, excepté M. l'abbé Touzé, personne ne songe à l'améliorer. Cet ecclésiastique touche lui-même à la cathédrale un petit orgue d'accompagnement qui est tout-à-fait insuffisant pour l'objet qu'on se propose. Le grand orgue est un magnifique instrument construit par Clicquot, mais qui est aujourd'hui mal entretenu et en fort mauvais état.

Je n'ai pu entendre l'organiste que pendant quelques mi-

nutes et je ne puis porter un jugement sur son talent. J'ai seulement cru remarquer que cet artiste touchait l'orgue comme un piano, c'est-à-dire avec tout le bagage de batteries, de traits, d'accompagnements saccadés qui constituent aujourd'hui la manière de jouer cet instrument. Nantes a donné le jour à un des plus habiles organistes, M. Benoit, professeur au Conservatoire et ancien organiste de la chapelle du roi. On a entendu dans cette ville ce grand artiste et on sait qu'il conserve à l'orgue toute la gravité, la majesté qui forment le caractère de ce roi des instruments. Nous engageons l'organiste de la cathédrale à ne pas perdre de vue un pareil modèle et à ne négliger aucune occasion, si elle se présentait, d'entendre les organistes qui, de près ou de loin, marchent sur les traces du célèbre professeur du Conservatoire.

Je ne sais rien de plus sur l'état de la musique à Nantes, il y a d'ailleurs dans cette ville un grand nombre d'artistes et d'amateurs distingués dont votre journal enregistre les noms en certaines occasions. La brochure de M. Mellinet, qui m'a fourni la plupart des détails que je vous ai donnés, est un document aussi intéressant qu'utile, et il serait bien à désirer que l'exemple qu'a donné ce savant et modeste amateur fût suivi dans d'autres localités.

Je ne puis ajouter que peu de mots sur l'état de l'art à Angers et au Mans; je n'ai fait que traverser cette dernière ville, et j'ai vivement regretté de n'y pouvoir connaître un homme fort distingué qui l'habite. M. Martin, maître de chapelle de la cathédrale, est un artiste d'un mérite éminent et fort rare en province. J'ai sous les yeux quelques opuscules musicaux composés par lui, et dans lesquels je remarque des idées élégantes, un talent élevé et un goût pur. Sous le titre de *galerie populaire*, M. Martin a publié un très bon recueil de chants faciles à deux ou trois voix, destiné aux élèves des collèges et des écoles. Ce recueil mérite d'obtenir beaucoup de succès. M. Martin a aussi composé quelques morceaux de musique sacrée, un *Angelus*, un *Parce*, pour lesquels il est de mon devoir de lui adresser quelques critiques. Il y a pour la musique d'église un style particulier, un arrangement des voix plus rigoureux, une disposition plus sévère des diverses parties que pour la musique dramatique ou instrumentale. Ainsi, l'emploi des dissonances frappées sans préparation est sévèrement proscrit par tous les maîtres et tous les traités. M. Martin n'observe pas cette règle, il emploie la septième et les autres dissonances sans préparation. Ce qui affecte péniblement l'oreille, c'est un envahissement des formes de la musique profane dans l'église, envahissement que je ne puis approuver. A part ce reproche, les œuvres de musique sacrée de M. Martin se distinguent comme les autres par des mélodies très heureuses et bien appropriées au sujet. Dans tous les cas, cet artiste est un des hommes les plus distingués qu'il y ait en province, et je suis heureux, bien que je ne le connaisse pas, de lui offrir ce témoignage public de mon estime pour son mérite. On m'a parlé de M. Boyer, l'organiste de la cathédrale du Mans, comme d'un artiste fort habile; je regrette de n'avoir pu l'entendre.

A Angers, on compte plusieurs amateurs très distingués: M. de Nerbonne, qui possède une fort belle bibliothèque musicale; M. Larbèze, substitut du procureur du roi, qui a sur le hautbois un talent très remarquable; M. Dolmechts, pianiste fort habile. J'ai passé à Angers une délicieuse soirée auprès de M. Dolmechts; il m'a intéressé en m'exécutant des variations de Thalberg, qu'il joue presque comme le maître, mais il m'a ému profondément en me faisant entendre quelques préludes de J. S. Bach, et la sonate en *ut* dièze mineur de Beethoven, qu'il exécute avec un talent supérieur. Malheureusement, il n'existe pas d'auditeurs à Angers pour cette musique grandiose et sublime, et la *variation*, le *caprice*, etc., y sont en pleine faveur.

La musique d'église est dans cette ville en très bonne voie; le clergé l'aime et en favorise le développement; le jeune maître de chapelle, M. Mangeon, est plein de zèle et de bonne volonté. Avec de semblables dispositions, il est permis d'espérer que les résultats ne se feront pas attendre.

Agréez, etc.

UN TOURISTE.

Nouvelles.

*** L'Opéra donne aujourd'hui, par extraordinaire, *la Juive* pour la continuation des débuts de mademoiselle Nathan. On répète au même théâtre, avec activité, l'opéra de de M. Ruolz, intitulé la *Vendetta*.

*** Un événement singulier vient d'arriver à madame Gauthier, l'actrice de la Gaîté. Sa fille, âgée d'environ quinze ans, désirait entrer au Conservatoire de musique: elle y a été refusée. Dans son chagrin, cette jeune personne a disparu, laissant à sa mère une lettre qui la rassure sur son existence et lui promet que sa fille reviendra dans un an, jour pour jour, digne enfin de la position qu'elle ambitionne; ce qui donne lieu de croire à une retraite occupée par le travail.

*** MM. A. Meissonnier et J.-L. Heugel, éditeurs de musique, rue Vivienne, 2 *bis*, viennent d'acquérir la partition du *Naufrage de la Méduse*, qui obtient un brillant succès au théâtre de la Renaissance.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Rouen.*—On a célébré à Saint-Ouen une messe en musique pendant laquelle on a fait une quête au profit des victimes de la Martinique. Cette quête s'est élevée à la somme très considérable de 5,749 fr. Le trésorier de la marine, chargé de recevoir cette somme et de la transmettre à sa destination, a adressé une lettre de félicitation aux personnes qui avaient préparé et dirigé cette exécution.

*** *Lyon.* — M. Siran, le ténor qui a été long-temps l'idole du public lyonnais, commence à recevoir quelques critiques assez sévères et qui nous paraissent fondées. Depuis la présence de Duprez à Lyon, on a commencé à s'apercevoir que M. Siran criait beaucoup plus qu'il ne chantait et qu'il avait encore de grandes études à faire, des soins attentifs à prendre pour mériter la réputation dont il jouit dans cette ville. L'orchestre et les chœurs du Grand-Théâtre réclament aussi d'urgentes améliorations. L'orchestre joue avec une excessive négligence, presque tous les mouvements sont dénaturés, les chœurs sont pitoyables. Dans une ville importante et riche comme Lyon, il serait facile de mieux faire si chacun voulait seulement apporter un peu plus de zèle.

*** *Bordeaux.* — Nous ne pouvons laisser passer sans le signaler un fait qui appelle toute l'indignation des vrais artistes. M. Filippa, dont la *Gazette musicale* a déjà stigmatisé le charlatanisme, M. Filippa parcourt les provinces en levant un impôt sur les dilettanti assez niais pour se laisser duper par les éloges ridicules qui précèdent ce jeune violoniste dans les journaux de chaque localité. M. Filippa est arrivé à Bordeaux; il se propose de donner un concert; rien de mieux; mais il fait publier dans *le Mémorial*, non seulement un éloge de son talent prodigieux, mais encore des injures grossières contre Paganini, qu'il appelle son maître, et dont il se prétend le rival. Ainsi vous lisez dans *le Mémorial* du 4 juin: « Que Paganini est un grand homme sec, anguleux, froid, qui avait su se faire un cœur si dur, si inhumain, qu'il ne voulait pas donner quelques bribes de son talent pour venir en aide à de malheureux ouvriers qu'une inondation venait de ruiner. » Toutes ces injures indécentes envers un si grand artiste sont tirées d'un journal qui les a exprimées en 1834, et sont citées pour parler de la générosité de M. Filippa en opposition à l'avarice prétendue de Paganini. Une pareille conduite, si elle est le fait de M. Filippa, mérite d'être jugée bien sévèrement.

Le Directeur, MAURICE SCHLESINGER.

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

6e Année. — 1839. REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS, N° 24.

REDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, DE BALZAC, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, CASTIL-BLAZE, PHILARÈTE CHASLES, F. DANJOU, EDME SAINT-HUGUE, ALEX. DUMAS, ELWART, FETIS père (maître de chapelle du roi des Belges), AD. GUÉROULT, F. HALÉVY (de l'Institut), JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, G. LEPIC, LISTZ, MARX, EDOUARD, MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, L. RELLSTAB (rédacteur de la GAZETTE DE BERLIN), GEORGES SAND, J.-G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT A LA REVUE et à la GAZETTE MUSICALE.

Paris.	Départ.	Étrang.
3 m. 8	9 »	10 »
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	34 »	38 »

La Gazette Musicale paraît le dimanche, et la Revue Musicale le jeudi de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la *Revue et Gazette Musicale de Paris*, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; et chez tous les marchands de musique de France.

Prix d'abonnement à la *Revue et Gazette Musicale*, 30 fr. par année.

PARIS, DIMANCHE 16 JUIN 1839.

IL SERA DONNÉ A LA FIN DE CHAQUE MOIS UNE LIVRAISON des *ARCHIVES CURIEUSES DE LA MUSIQUE.*

ANNONCES : 1 f. la grande lig. de 55 lettres.

SOMMAIRE. Du nouveau système de construction des orgues, par Toepfer; par Fétis. — Exposition de l'industrie (sixième article), pupitre mécanique, par G. E. Anders. — *Théâtre de l'Opéra-Comique.* Première représentation de *Polichinelle*, opéra-comique en un acte, musique de M. Monfort, par Maurice Bourges. — Correspondance. — Nouvelles. — Annonces.

Nos abonnés des départements sont prévenus que *tous les bureaux de Messageries de la rue Notre-Dame-des-Victoires, des Messageries générales de France, Laffitte, Caillard et Ce, et des Messageries-Françaises*, dans les départements, recevront les abonnements à la *Revue et Gazette musicale*, qui continue à paraître deux fois par semaine, au prix de 9 francs pour trois mois, 17 francs pour six mois, et 34 francs pour l'année. Et sans aucune addition de frais pour port d'argent et commission.

Messieurs les souscripteurs dont l'abonnement expire le 30 juin sont priés de le renouveler, s'ils ne veulent pas éprouver de retard dans l'envoi du Journal.

On est prié de joindre à toutes les réclamations, changements d'adresse, ainsi qu'à tous les réabonnements, *la dernière adresse imprimée* que l'on a reçue avec le Journal, et de la corriger si elle est inexacte : *on sera servi plus exactement.*

Toutes les lettres ou paquets doivent être affranchis et adressés au Directeur.

DU NOUVEAU SYSTÈME

DE CONSTRUCTION DES ORGUES,

PAR TOEPFER.

L'orgue est le seul des instruments mécaniques qui, depuis le VIIIe siècle, c'est-à-dire depuis environ *onze cents ans*, n'a pas changé de principe dans ses modifications et dans ses perfectionnements. Différent en cela du clavecin, qui, se transformant en piano, a changé de nature, et d'un instrument mécanique *à cordes pincées* est devenu un intrument mécanique *à cordes frappées*, l'orgue, dans toutes les phases de ses progrès, a toujours pu être considéré dans ses bases fondamentales comme une chambre à vent appelée *sommier*, alimentée par un ou plusieurs soufflets, et surmontées de tuyaux à bouches ou à anches, qui s'y emboitent par des ouvertures circulaires, et qui sont mis en vibration au moyen de leviers qui ouvrent des soupapes pour y laisser pénétrer le vent.

Mais qu'il y a de choses à faire pour amener une telle machine au plus haut degré de perfection possible! Que de difficultés à vaincre! que de tâtonnements infructueux avant d'arriver à la plus grande simplicité, au meilleur résultat pour chacune de ses parties, surtout dans les grandes orgues! Aujourd'hui même encore, après onze siècles de travaux, d'essais et d'inventions, où des multitudes d'hommes de talent et d'invention ont exercé leur génie, que d'imperfections encore, et qu'il est rare de trouver des orgues qui satisfassent complétement à toutes les conditions sous les rapports si multipliés de la mécanique, de la sonorité, et de proportion dans le mélange et la puissance des jeux! Je doute même qu'il existe un seul instrument de cette espèce où l'on n'ait rien à désirer. Je dis plus, dans toutes les orgues, au moins dans celles que je connais, il m'a toujours semblé qu'au premier aspect l'œil est frappé dans l'intérieur de l'instrument de je ne sais quel état d'imperfection et de grossier travail peu en rapport avec l'im-

portance et la combinaison d'un si grand instrument. La plupart des mouvements mécaniques, les tirages, les abrégés, ne sont point à la hauteur des autres machines si perfectionnées de notre temps. Tout cela fait entendre des bruits désagréables qui se mêlent aux sons, et de fréquents dérangements s'y manifestent. Cette partie de l'art a fait sans doute de grands progrès depuis trente ans; mais qu'il y a loin de ces améliorations partielles à une réforme complète de tout le système! Par exemple, comment se fait-il que la barbare invention de la rasette dans les tuyaux à anches, dont le moindre ébranlement peut changer la position et altérer l'accord, n'ait pas disparu dans notre siècle d'inventions mécaniques devant un système plus rationnel et plus normal de pression de l'anche et de règlement de sa longueur vibrante? Nul doute que le temps n'amène successivement ces réformes dans la partie mécanique de la construction de l'orgue; mais peut-être serait-il mieux qu'un facteur habile, doué du génie d'invention, reprît *ab ovo* tout le système de l'instrument pour en combiner les divers mouvements, au lieu de voir apparaître de temps en temps certaines modifications qui manquent d'unité et de simplicité. Les grandes orgues de Fribourg, de Beauvais, de Francfort et de Birmingham, construites récemment, offrent des preuves d'avancement dans l'art; mais suivant ce que j'en ai vu ou appris, ces instruments ne résolvent pas le problème d'une manière complète.

A l'égard de la puissance du son, de sa qualité, de son égalité, de sa variété dans les différents jeux, et de son homogénéité dans leurs mélanges et dans leurs diverses combinaisons; enfin, à l'égard de l'effet général des grands instruments, il est un fait remarquable dont les exemples sont fréquents dans l'histoire de l'orgue : c'est l'incertitude qui règne dans l'esprit des facteurs concernant la réussite de leur travail considéré dans son ensemble, lorsqu'il s'agit d'un orgue de grande dimension. Cette incertitude règne souvent jusqu'au dernier moment; et l'on a vu maintes fois l'habileté incontestable du facteur, et des dépenses considérables, n'aboutirent qu'à de cruelles déceptions. Pour citer un exemple entre mille, je parlerai ici du grand orgue de Weimar, d'après le témoignage du savant organiste dont je me propose d'examiner le nouveau système dans cet article. Ce grand ouvrage, dit-il, fut commencé en 1810 par le célèbre Trampeli, d'Adorf (petite ville du royaume de Saxe), et terminé en 1812 par un autre Trampeli, son cousin. Le mérite des facteurs, des dépenses considérables, le choix des meilleurs matériaux, enfin l'inspection et la coopération de plusieurs connaisseurs dans la facture de différentes parties du mécanisme, promettaient un bon ouvrage; mais l'instrument étant achevé ne répondit point à cette attente. L'arrangement et la mauvaise distribution des sommiers et des soufflets nuisirent à la qualité du son et compliquèrent les difficultés du tirage, en sorte que l'effet fut complétement manqué. Les réservoirs d'air et les porte-vent n'ayant pas les dimensions convenables, le grand chœur manquait d'aliment, et la plupart des jeux ne produisaient qu'un son faible et défectueux; la pédale manquait de puissance, et le plein-jeu n'étant pas soutenu par des fonds assez majestueux était dur et tenace. Peu de temps après la réception de l'orgue, le mal était déjà devenu si considérable qu'un clavier ne fonctionnait plus. Après plusieurs réparations partielles aux soufflets et au mécanisme, on décida en 1824 qu'une restauration générale de l'instrument était devenue indispensable et qu'elle serait faite. Or, tels étaient les défauts de construction, qu'il fallut changer toutes les dispositions intérieures de l'orgue, boucher et repercer tous les trous des sommiers, refaire à neuf tout le mécanisme du tirage, fondre les tuyaux en étoffe et faire entrer une plus grande quantité d'étain dans la matière, changer les dimensions de ces tuyaux, refaire la soufflerie, ajouter deux sommiers nouveaux aux quatre qui existaient déjà, dont un de quatre grands jeux pour la pédale, et enfin améliorer la combinaison de l'ensemble des jeux. M. Toepfer, organiste de l'église principale de Weimar, fut chargé de la direction de cet immense travail, et cette tâche, confiée à un homme qui joignait à ses connaissances en musique un savoir étendu dans les sciences physiques et mathématiques, a donné naissance au système rationnel qui est l'objet de cet article.

On conçoit qu'il doit y avoir quelque cause importante et cachée dans des déceptions telles que celles du grand orgue de Weimar dont il vient d'être parlé, ou du grand orgue de Sainte-Gudule, de Bruxelles, refait trois fois par de bons facteurs et toujours manqué, et de beaucoup d'autres du même genre. Le système de Vogler même, bien plus simple que l'ancien, puisqu'il ne s'y trouve ni jeux composés, tels que les cornets, fournitures et cymbales, ni jeux de mutation semblables aux nazardes, tierces et quintadènes. Ce système, dis-je, ne met pas toujours à l'abri de déceptions de cette espèce, car le grand orgue de l'église principale de Copenhague, construit sous la direction de Vogler lui-même, ne fit aucun effet au premier essai qu'on en fit. Il fallut le démonter, changer l'épaisseur des parois des tuyaux des grands jeux, et mettre leur diamètre dans une meilleure proportion avec la hauteur. Ce sont de pareils faits qui ont conduit M. Toepfer à chercher si le défaut de proportion dans les diverses parties des orgues n'étaient pas la cause réelle de l'imperfection des instruments faits avec soin par de bons facteurs, et néanmoins manqués dans leur construction, ne réside pas dans l'absence d'un principe mathématique. Ses travaux ont été couronnés par le succès, et ce principe, objet de ses recherches, l'a conduit au plus heureux résultat pratique dans le nouvel orgue de Weimar, confié à ses soins, et à la théorie lumineuse qu'il a exposée dans un livre intitulé : *l'Art de la construction de l'orgue, exposé d'après une nouvelle théorie, et basé sur des principes mathématiques et physiques* (1). J'emprunte à ce livre des considérations préliminaires qui feront comprendre la nature du travail du savant organiste de Weimar.

« Il ne peut être question d'une amélioration réelle de l'art des facteurs d'orgue, tant que les facteurs eux-mêmes ne seront pas d'accord à l'égard des véritables principes sur lesquels repose la réussite d'un ouvrage d'orgue. Qu'on examine attentivement les procédés des facteurs qui font de nouvelles constructions, et l'on sera étonné de l'incertitude qui règne dans leurs travaux. Il n'y en a qu'un petit nombre qui soient en état de dessiner et de calculer exactement une dimension. Plusieurs calquent leurs proportions sur d'autres ouvrages, ou mesurent les tuyaux des jeux qui ont une belle qualité de son, croyant obtenir ce même son par une imitation de la dimension; ce qui ne peut être; car indépendamment de la dimension et des matériaux employés, la coupe et la lumière des tuyaux, ainsi que la force et la quantité de vent, déterminent aussi la qualité du son. Les facteurs d'orgues moins consciencieux vont même jusqu'à tronquer peu à peu, pour

(1) *Die Orgelbau-Kunst nach einer neuen Theorie dargestellt und auf mathematische und physikalische Grundsaetze gestützt*, etc. Weimar, 1833. 1 vol. in-8° de 408 pages avec 8 planches.

M. Toepfer a donné un supplément à ce livre pour les jeux d'anches, sous ce titre : *Erster Nachtrag zur Orgelbaukunst, welcher die Vervollstændigung der Mensuren zu den Labialstimmen und die Theorie der Zungenstimmen mit den dazu gehœrigen Mensur Tabellen, nebst einer Anweisung zur Verfertigung derselben, enthælt.* Weimar, 1834, 96 pages in-8° avec une planche.

un avantage matériel, les dimensions vérifiées par eux ou par d'autres. Parfois un espace rétréci dans lequel doivent être introduits de certains jeux exige un changement de dimensions primitivement bonnes, et ces dimensions forcément changées servent de modèles à des hommes qui ignorent les principes de leur art. Ce procédé dure depuis des siècles; il n'est donc pas étonnant, 1° qu'il se soit introduit insensiblement une grande diversité de dimensions au détriment de l'art du facteur d'orgues jusque dans les jeux de montre; 2° que les tuyaux des octaves graves soient souvent beaucoup trop étroits en comparaison des jeux aigus; d'où il suit que dans beaucoup d'orgues les octaves graves font peu d'effet, que le son en est maigre et couvert par les octaves supérieures. Pour preuve de la première assertion, on n'a qu'à examiner les mesures établies dans l'ouvrage de Dom Bedos (*l'Art du facteur d'orgue*), où l'on voit que les montres de 32, 16 et 8 pieds ont une seule et même mesure pour le diamètre. Le prestant, jeu de quatre pieds, a une mesure plus élargie dans les notes graves et plus étroite dans les notes élevées, que les trois jeux précédents; la doublette, jeu de deux pieds, est encore plus large dans la basse que le prestant; mais il approche de sa mesure dans les sons supérieurs. Le cornet de récit a une dimension particulière pour chaque série, les cinq dimensions y appartenant ne diminuent pas non plus suivant une même proportion; cependant toutes les mesures établies dans cet ouvrage ont été approuvées par des hommes expérimentés, d'où l'on peut conclure que dans leur opinion la différence des jeux qui doivent avoir le même caractère de son (par exemple pour les jeux de flûte ouverts et les octaves) ne peut pas être très remarquable. C'est ainsi que la largeur de l'*ut* du prestant de quatre pieds tombe entre *la* et *si b*. de la montre de huit pieds; l'*ut* du prestant quatre pieds sur *si* de la flûte ouverte de huit pieds; l'*ut* du prestant de quatre pieds sur le *re* aigu de la flûte ouverte huit pieds, etc. Ces petites déviations n'ont sans doute pris naissance que par des circonstances locales ou par la négligence dans le dessin des dimensions, ou enfin par l'amour-propre des facteurs; toutefois elles exercent la plus fâcheuse influence sur la qualité des instruments. C'est du même point de vue qu'il faut envisager les dimensions qu'on a pour les jeux de flûte à tuyaux bouchés. On peut les réduire à un très petit nombre sans que la qualité caractéristique des jeux d'orgue y perde beaucoup. La preuve de ce que j'ai avancé en second lieu, que les basses sont ordinairement d'une dimension trop étroite, est si palpable dans la plupart des orgues, que je n'ai besoin d'aucune justification. On n'a qu'à entendre les basses maigres, surtout celles des jeux des claviers à la main.

FÉTIS,
Directeur du Conservatoire de Bruxelles.

(*La suite à un prochain numéro.*)

EXPOSITION

DES PRODUITS DE L'INDUSTRIE.

(*Sixième article.*)

PUPITRE MÉCANIQUE.

Tout le monde connaît l'embarras que l'on éprouve en exécutant de la musique, lorsqu'on est obligé de tourner le feuillet, pendant que les mains sont occupées sur l'instrument. Les copistes et les graveurs, il est vrai, font de leur mieux pour obvier à cet inconvénient, en distribuant les mesures de manière qu'il y ait à la fin de chaque page une pause qui laisse le temps nécessaire à l'exécutant pour faire l'opération dont il s'agit; mais ce moyen n'est pas toujours praticable, en outre le papier quelquefois trop roide pour rester dans la situation qu'on vient de lui donner, reprend son pli et va se remettre à sa première place; il y a embarras, et souvent interruption complète. Aussi les exécutants qui n'ont pas l'habitude de jouer par cœur, comme le font aujourd'hui plusieurs artistes, se font-ils assister d'une personne chargée de leur tourner le feuillet.

Il y a assez long-temps qu'on a essayé de parer à l'inconvénient dont nous parlons, en faisant tourner le feuillet par quelque moyen mécanique adapté au pupitre qui reçoit le cahier.

Déjà en 1801, un mécanicien anglais, nommé Antes, annonça l'invention d'un mécanisme applicable à tout pupitre, et qui, au moyen de la pression d'une pédale, tournait à volonté les pages de la musique. Tout ce qu'on voit par cette annonce c'est que l'inventeur employait des fils de fer qui pinçaient les feuillets et les amenaient de droite à gauche, en les tenant dans la positiion voulue. Il paraît que ce mécanisme était défectueux et que la machine eut peu de succès; mais l'idée première en fit naître d'autres, et on se livra à des recherches plus ou moins ingénieuses pour obtenir le même résultat par des moyens différents.

En 1820, un autre Anglais construisit un pupitre d'un mécanisme plus compliqué qui opérait cinq mouvements: le premier tournait la feuille; le second la retournait lorsqu'il y avait un *da capo*; le troisième retenait la seconde feuille tandis que la première tournait; le quatrième remettait le second levier à la place du premier, et au cinquième mouvement le levier revenait à sa place pour retourner la seconde feuille.

Ce mécanisme, qui se dérangeait facilement, ne fonctionnait pas toujours avec la promptitude et la précision désirables, conséquence nécessaire du principe défectueux qui faisait servir successivement le même levier pour plusieurs feuilles. Aussi cet essai fut-il abandonné bientôt.

En 1828, un mécanicien de Birmingham, nommé Abraham Louis, prit une patente pour un *volti-subito* de son invention, dont on trouve la description dans le *Journal des arts*, publié à Londres. On y voit que l'appareil, fixé à la planche sur laquelle repose le cahier de musique, consistait en une série de leviers qui prenaient les feuilles par le haut, et faisaient leur mouvement dans une charnière, lorsqu'on pressait un bouton.

Cet appareil, du reste, avait beaucoup d'analogie avec celui d'un certain John Chancellor, de Dublin, qui dans la même année s'était également pourvu d'un brevet pour son invention. Ni l'un ni l'autre ne réussirent à faire adopter leurs pupitres, et ils en furent pour les frais.

En Allemagne aussi on s'était occupé de la solution du problème dont il s'agit. Joseph Bœhm, facteur d'instruments à Vienne, imagina un *appareil destiné à tourner instantanément les feuilles de musique par la pression d'une pédale.* Tout ce que nous savons de cette invention, c'est que Bœhm prit, en 1821, un brevet dont il aurait pu se passer, vu le peu de succès de son entreprise.

En France deux inventions du même genre furent soumises, en 1824, à la Société d'encouragement, qui en fit l'objet d'un rapport dont nous empruntons ici quelques détails. L'un de ces pupitres était dû aux recherches de M. Puyroche, l'autre avait été inventé par M. Wagner, favorablement connu pour ses horloges et la fabrication des métronomes de Maelzel.

Tous deux opéraient le mouvement de la feuille par le secours d'une pédale qui tirait un cordon destiné à mettre en jeu le mécanisme. L'appareil consistait en une tige ou levier placé d'avance sous la feuille pour l'emporter de

droite à gauche dans sa révolution. Le pupitre portait au milieu de sa largeur un axe de rotation où étaient réunies les bases de tous ces leviers et qui se trouvait placé au dos du cahier sous le pli que les feuilles forment par leur réunion. Chaque levier était établi d'avance sous la feuille qu'il devait tourner à son tour, et la pédale ne faisait partir que celui qui était le premier dans l'ordre général.

Jusque là les deux inventions se ressemblaient, mais elles différaient beaucoup dans le mécanisme qui mettait les leviers en jeu et qui était la partie difficile à imaginer.

M. Puyroche plaçait sur son axe de rotation un barillet renfermant un grand ressort qui était bandé par l'action de la pédale et ramenait le barillet à sa situation primitive lorsqu'elle cessait d'agir. Ce barillet portait à sa base un goujon, lequel allait saisir un talon ménagé à la base du levier, en sorte que la rotation du barillet entraînait celle du levier qui soulevait, à son tour, le feuillet placé au-dessus. Comme ce goujon était lui-même mobile dans un sens parallèle à l'axe, il ne devait mettre en prise que le seul levier qui était actuellement au-dessus des autres.

Cette invention était sans doute ingénieuse, mais l'appareil avait besoin d'être mieux soigné dans l'exécution de ses pièces. Car en mettant ce pupitre à l'épreuve, on trouva qu'il ne fonctionnait pas toujours d'une manière satisfaisante; il arrivait quelquefois ou que le feuillet n'était pas tourné ou qu'il en partait deux à la fois. Nous ignorons si M. Puyroche est parvenu à corriger ce défaut et ce que son pupitre est devenu.

L'appareil de M. Wagner fut trouvé plus simple et d'un effet moins incertain. Les leviers marchaient librement sur l'axe, une griffe venait les saisir tour à tour; cette griffe était mise en jeu par la pédale, et un ressort à boudin la ramenait chaque fois à sa place. Elle avait deux doigts qui saisissaient le levier pour le porter de droite à gauche; ces doigts étaient mobiles et se retiraient ou s'avançaient, selon la place de la griffe, de manière à s'emparer du levier supérieur sans pouvoir s'avancer jusqu'aux autres.

Le mécanisme de M. Wagner avait encore l'avantage d'être moins cher que celui de son concurrent. Mais tous deux avaient oublié une chose essentielle, c'était de pouvoir retourner les feuilles en sens contraire pour les *da capo*. Sous ce rapport leurs pupitres étaient inférieurs à l'un de ceux qu'on avait inventés en Angleterre et dont nous avons parlé plus haut. En modifiant son mécanisme, M. Wagner obtint plus tard ce perfectionnement; mais la complication du travail entraîna une augmentation de prix considérable qui devait nuire au succès de l'invention. Après avoir exposé, en 1827, ce pupitre pour lequel il reçut une mention honorable, M. Wagner le mit de côté et renonça au projet d'en fabriquer pour le commerce.

Un horloger de Paris, M. Paillet, entreprit à son tour de résoudre le problème. Il présenta à la même exposition un pupitre qu'il nommait *volti-presto*, et dont la construction lui valut également une mention honorable. Toutefois sa mécanique avait encore de graves défauts. D'abord un bruit désagréable se faisait entendre à chaque mouvement du mécanisme. Ces mouvements s'opéraient d'une manière brusque et par secousses, et le désordre se mettait quelquefois dans les conducteurs des feuillets. Et puis l'avantage de ce pupitre était moins considérable parce qu'il fallait toujours se servir de la main pour lui imprimer le mouvement. M. Paillet se mit donc de nouveau à l'œuvre et parvint, à force de recherches, à faire disparaître les défauts qu'on lui avait signalés. Il annonça en 1828 la mise en vente de son volti-presto ainsi perfectionné.

Quant au mécanisme employé par M. Paillet, il était disposé de la manière suivante :

Un cylindre en cuivre se trouvait établi sur un axe vertical fixé au milieu du dessous du pupitre. Sa surface portait par étage des dents disposées de trois en trois de manière à l'entourer en spirale, et sa base portait une roue dentée. Les dents, au nombre de huit, étaient larges et espacées. En poussant une pédale, on faisait mouvoir une tringle passée sous le pupitre, dont le bout attaquait une dent de la roue du cylindre, et en poussant cette dent faisait tourner le cylindre d'un huitième de tour. En poussant de nouveau la pédale, le cylindre tournait d'un second huitième, et ainsi de suite.

En avant du pupitre étaient huit tringles verticales de fer, portées au bout de leviers en cuivre, articulées en haut et en bas sur la verticale du milieu du pupitre. Ces assemblages formaient des cadres métalliques en carré long. On passait chacun de ces cadres successifs sous la feuille qu'il devait soulever. Le mouvement du cylindre se transmettait à ces leviers au moyen d'un secteur à trois dents dont ils étaient munis.

Il paraît que M Paillet comptait sur un débit considérable de cette machine, car il en avait construit sur plusieurs modèles et de différentes dimensions. On trouvait chez lui des *volti-presto* avec une touche pour la main, tournant seulement de droite à gauche, et avec deux touches tournant et détournant; des *volti-presto* adaptés au piano, avec deux pédales ou avec deux boulons; des pupitres à colonnes avec une ou deux pédales, des tables de quatuors, de duos, etc. avec volti pour toutes les parties; et enfin un *volti* de voyage. Celui-ci se posait sur une table ordinaire, était à pédale, et se ployait sous un petit volume. On voit qu'il y avait de quoi choisir; mais le public ne choisit rien, et ce pupitre eut le sort des précédents : après avoir été pendant quelque temps un objet de curiosité pour les amateurs qui venaient l'examiner, il tomba dans l'oubli.

Aujourd'hui un nouvel essai du même genre vient d'être soumis au public. M. Charreyre de Chadriat expose un *pupitre mécanique* ou *volti-presto*, qui, bien combiné et soigneusement exécuté dans tous ses détails, fonctionne avec une extrême précision.

La planche inclinée de ce pupitre est munie, dans sa partie inférieure, d'un mécanisme qui consiste en une série de baguettes qui imitent jusqu'à un certain point l'éventail. Chacune de ces baguettes vient converger d'une part et à une de ses extrémités vers un centre commun, et de l'autre s'adapte au moyen d'une lame de cuivre fendue formant équerre aux feuillets du cahier de musique. Au pied du pupitre se trouve une pédale de laquelle une boucle perpendiculaire traversant la coulisse vient correspondre à chacune des baguettes du mécanisme supérieur. La première baguette, attachée par un ressort au premier feuillet, obéit par un mouvement circulaire ou par une conversion de droite à gauche à la première pression que reçoit la pédale; la seconde baguette enlève à la deuxième pression le second feuillet, et ainsi de suite. Nous avons dit que le mécanisme supérieur fixé au pupitre avait jusqu'à un certain point la forme d'un éventail : il y a cependant dans la longueur des baguettes une gradation qui empêche l'accumulation sur un seul et même point de toutes les petites lames qui tiennent les feuillets, ce qui serait incommode. Les coudes qui saisissent les feuilles sont disposés dans les parties inférieures de manière à se suivre de droite à gauche.

On a signalé dans ce pupitre un défaut qui malheureusement n'est que trop réel, et que l'auteur devra faire disparaître pour assurer le succès de son entreprise. M. Charreyre n'ayant pas pensé aux *da capo*, qui se présentent assez souvent dans les morceaux de musique, et qui exigent qu'on puisse retourner les feuilles avec la même facilité, a arrangé son mécanisme de manière à n'effectuer qu'un seul

mouvement, celui de droite à gauche, tandis qu'il devrait aussi se prêter à un second mouvement en sens contraire. A cet effet, il faudra ajouter une seconde pédale, dont le mécanisme sera nécessairement plus compliqué, en raison de la difficulté de faire retourner à volonté une, deux, ou même plusieurs feuillets à la fois. Peut-être une deuxième pédale ne suffira-t-elle pas; mais l'emploi de plusieurs deviendrait embarrassant. Nous engageons M. Chareyre à réfléchir sur les moyens d'une amélioration indispensable, qu'il nous suffit d'avoir indiquée ici. Nous ne doutons pas que M. Charreyre ne parvienne à triompher des difficultés qui pourraient surgir; car il a fait preuve de talent dans les sciences mécaniques. En 1827, il a présenté à l'Académie des beaux-arts un *piano mélographe* au moyen duquel tout ce qu'on jouait sur le clavier se trouvait noté en signes sténographiques sur une feuille de plomb disposée *ad hoc* dans l'intérieur de l'instrument. Nous reviendrons une autre fois sur cette invention, qui a été l'objet des recherches de plusieurs mécaniciens.

G.-E. Anders.

THÉATRE ROYAL DE L'OPERA-COMIQUE.

POLICHINELLE.

OPÉRA-COMIQUE EN 1 ACTE.

Paroles de MM. Scribe et Duvergier, musique de M. Monfort.

(*Première représentation.*)

DÉBUT D'ERNEST MOCKER.

Il faut que le succès des *Treize* ait rendu la muse de M. Scribe infiniment superstitieuse en matière de localité; car nous voilà encore à deux pas du Vésuve, à Naples même, dans un palais des plus somptueux, au dire du moins de Laurette, la femme bien-aimée du beau Lœlio, qu'elle idolâtre pour lui même bien plus que pour ses richesses. Cette Laurette ne laisse donc pas que d'être la plus heureuse personne du monde; elle n'a garde de regretter Palerme où elle est née, le vieux castel de son noble père, et ce très noble père même, si fier de son blason et du nom étourdissant de Theodoro-Theodori-Bambolino-Bambolini.

Vraiment il y a mieux que cela pour troubler son bonheur; Lœlio est bien assurément le plus passionné, le plus aimable des maris, mais Lœlio cache un secret à sa femme, et dès lors plus de repos. Où va-t-il chaque soir, à la même heure? Pourquoi ne rentre-t-il que bien avant dans la nuit? Quelle est cette femme voilée qui dans la rue lui a crié si familièrement: *Bonjour Lœlio?* Mais surtout que fait-il dans ce cabinet mystérieux, impénétrable, où il s'enferme seul chaque jour?

Le seigneur Bambolino arrive tout à point de Palerme pour recevoir les confidences de sa fille, et bien vite, en diplomate habile, il juge et prononce sans désemparer. Lœlio passe les soirées dehors, donc il joue; Lœlio a commandé un collier, donc il est infidèle; que va dire Lœlio pour se justifier? rien que de bien simple. Laurette est son caissier, elle sait bien qu'il n'emporte jamais un seul ducat, et qu'il en apporte toujours; quand au collier, soupçonneuse Laurette, voyez: Lœlio l'attache à votre cou. Que répondre à de tels arguments? Le beau-père est satisfait et ne cache plus l'important motif de son voyage. Il est chargé par le vice-roi d'enlever aux Napolitains la plus grande célébrité de l'époque, l'idole de l'Italie, enfin Polichinelle.

Or, remarquez-le bien, il signor Pulcinella qui fait les délices de la foule au théâtre de la signora Bochetta unit à un talent sans exemple la plus belle âme du monde connu. Laurette, que Lœlio n'a jamais conduite au spectacle, a lu dans les journaux je ne sais combien de traits admirables et dignes de figurer dans la morale en action qui font tout l'honneur possible à l'illustre bouffon. Aussi Bambolino transporté court il avec sa fille retenir des places pour le soir même. Pauvre Lœlio, que feras-tu pour tromper leur curiosité dangereuse? Te voilà pris; tu as cherché la fortune pour obtenir Laurette, et Laurette va peut-être te mépriser et te fuir. Cette idée désespère Lœlio, et sans pitié pour la tendre reconnaissance et les offres illimitées de la trop sensible Bochetta, il croit rompre toutes les mesures de son beau-père en faisant le malade pendant les trois jours qu'il compte passer à Naples. Efforts inutiles! L'envoyé de Palerme désire trop ardemment l'ordre de l'Eperon-d'Or, qui doit récompenser son habileté pour perdre tout espoir devant une bande de papier blanc placée sur l'affiche. Polichinelle jouera, le roi l'ordonne: Bambolino a fait parler le gouverneur.

Mais ici difficulté nouvelle. Ce gouverneur a la mémoire bonne; il reconnait au cou de Laurette certain collier dérobé à madame sa femme. Quoi donc? Lœlio est un bandit, un Jean Sbogar! Ces absences prolongées, ce réduit secret, cette fortune dont la source est ignorée, tout confirme cette fatale découverte. Et pourtant Laurette ne peut pas, ne veut pas y croire; elle va pardonner. Mais voyez le malheur de Lœlio. Dans ses agitations complexes de napolitaine amoureuse et d'entrepreneuse de théâtre menacée de perdre son polichinelle, l'inquiète Bochetta a débarrassé ses brûlantes mains des gants qu'elle a jetés sur la table. Les voilà ces gants accusateurs; Laurette se livre au désespoir; Lœlio proteste de sa fidélité; et cependant l'heure de la représentation s'écoule. On frappe à la petite porte: c'est Bochetta et sa troupe qui appellent Polichinelle. On frappe aux portes du palais avec violence: c'est le peuple ameuté qui demande son idole à grands cris. Lœlio n'hésite plus; il se montre au balcon. A l'instant les applaudissements l'accueillent de toutes parts, les couronnes pleuvent autour de lui, et l'heureuse Laurette, qui n'a trouvé dans le cabinet que l'habit de *Pulcinella*, serre Lœlio dans ses bras au très grand mécontentement du directeur-femelle. Il est vrai que Bambolino sent se réveiller en son cœur tout l'orgueil des Bambolini. Beau-père de Polichinelle! cela est dur; mais le voilà chevalier de l'Éperon-d'Or; il faut prendre son parti, et l'envoyé de Palerme est trop habile diplomate pour ne pas se décider au plus vite.

On peut voir à cette analyse rapide du libretto, que les invraisemblances n'y sont pas épargnées. Cependant il est plein de gaieté, et de nature à prendre rang parmi les plus jolis petits actes que le théâtre de la Bourse ait donnés depuis quelque temps.

C'est une bonne fortune pour M. Montfort d'avoir appuyé son début sur un poëme de quelque valeur. Sans aucun doute la musique nous avons entendue vendredi n'est pas de force à soutenir une pièce dépourvue d'intérêt. Ce n'est pas qu'elle ne soit assurément claire, facile, mélodieuse et le plus souvent en scène, seulement elle manque de nouveauté, il n'y a rien dans cette courte partition que vous n'ayez entendu plus ou moins souvent. Les motifs qui y sont répandus avec assez de profusion sont presque tous, à vrai dire, gracieux et coquets; mais il n'y a pas un seul trait de force, et bien certainement la scène où Lœlio, dévoré d'inquiétude, étudie son rôle de Polichinelle et le jette avec désespoir demandait une touche bien autrement vigoureuse que celle du nouveau compositeur. Hâtons-nous d'ajouter cependant qu'à l'exception de cette situation qui

nous a paru manquée, le reste de la scène est très spirituellement tourné. Les couplets de Bambolino, ceux de Bochetta sont jolis. Le grand air de Lorette et le trio: *Savez-vous bien que c'est un crime affreux?* se font remarquer par un caractère de vérité qui n'est pas ordinaire. Le finale ne pouvait guère avoir d'intérêt musical, le dénouement est trop précipité, et ce n'est pas au compositeur que nous en faisaisons le reproche.

Somme toute, la musique de *Polichinelle* est de second ordre, mais ce n'est pas dire qu'elle ne soit destinée à faire fortune. Toutes les mélodies, au contraire, nous ont paru bien disposées pour la danse, et l'on sait assez qu'il y a là un grand moyen de popularité. La manière d'orchestrer de M. Montfort se ressent aussi de cette tendance; ce n'est pas son côté le plus brillant. L'expérience l'instruira mieux que tous les avertissements du monde. Néanmoins qu'il nous permette de lui dire que nous lui serons infiniment obligé s'il veut bien, une autre fois, ne pas abuser du triangle comme il l'a fait dans son ouverture. Le bruit n'est pas de la musique, et pardessus tout nuit à la musique.

Venons maintenant à M. Ernest Mocker, qui débutait comme M. Monfort; son succès, il faut le dire de suite, n'a pas été inférieur à celui de l'ouvrage, et véritablement il est bien mérité. Quoique le débutant ait fait preuve d'aplomb, son émotion était visible dans la scène de la répétition; il s'en est tiré cependant en acteur, en même habile et en chanteur qui n'est pas sans moyen et sans savoir. L'avenir nous apprendra si M. Ernest Mocker n'a donné que des espérances trompeuses, pour l'instant notre devoir est de constater un succès loyalement obtenu.

Nous ne terminerons pas sans offrir à mademoiselle Rossi le tribut d'éloges qui lui est dû si justement; elle s'est montrée pleine de tact et de sensibilité dans son jeu expressif. Quant à sa voix et à sa manière de chanter, vous savez ce qu'on peut en dire; allez donc l'entendre et applaudissez, mais gardez-vous bien aussi d'oublier madame Boullanger, si amusante dans ce rôle de Bochetta, et si joliment parée. Bambolino lutte avec elle d'esprit et de bouffonnerie; voyez, prononcez entre madame Boullanger et le joyeux Henri.

Maurice Bourges.

Correspondance étrangère

A M. le directeur de la Gazette Musicale.

Francfort, 27 mai 1839.

Suivant votre désir, je vous communique quelques nouvelles musicales qui peuvent intéresser vos lecteurs.

Spohr a été engagé pour diriger la grande fête musicale de cette année, à Norwich; on exécutera son dernier oratorio: *Les dernières heures du Christ*. De plus il se fera entendre encore une fois comme soliste sur le violon, dans un nouveau concertino ayant pour titre: *Jadis et à présent* (*Sonst und jezt*), qu'il a exécuté pour la première fois à Cassel, et avec lequel il a obtenu un grand succès.

Le 23 avril, la Société *Cæcilia* a donné, sous la direction de M. Voigt, un concert composé des morceaux suivants:

1° Le *Pie Jesu* et l'*Agnus Dei* du Requiem pour voix d'hommes, de Cherubini;

2° Un motet pour voix de femmes, de Mendelsohn;

3° Le 150e psaume de D. S. Bach;

4° Un *Offertorium*, de Cherubini;

5° Un air avec récitatif, de D. S. Bach;

6° Le 42e psaume de Mendelsohn.

L'exécution a été irréprochable et fait le plus grand honneur au zèle et au soin qu'a déployés M. Voigt dans ces divers morceaux. Il ne paraît pas que les œuvres religieuses de Bach et de Mendelsohn soient encore bien répandues à Paris, mais d'après la tendance sérieuse que semble prendre le goût en France, et principalement à Paris, ces magnifiques compositions ne pourront manquer d'y être de plus en plus connues et de procurer des jouissances bien vives aux vrais amis de l'art. La musique religieuse de Cherubini est bien généralement connue et appréciée en France, mais je doute qu'elle y jouisse de plus de faveur et d'une aussi grande vénération que parmi nous autres Allemands. Les œuvres dramatiques de Cherubini sont aussi extrêmement goûtées ici, et l'exécution d'un de ses opéras est une véritable fête pour ses nombreux admirateurs. Il est probable que vers la fin de cette année on exécutera son Requiem pour voix d'hommes, dans la cathédrale, en mémoire et pour l'anniversaire de la mort de Ferdinand Ries.

Dans ma dernière lettre je vous ai parlé de mademoiselle *Lutzer*, de Vienne, et je vous ai promis quelques nouveaux détails sur ses représentations. Malheureusement il ne m'a été possible de l'entendre souvent: *le Philtre*, de Donizetti; *la Norma*, de Bellini, voilà les seules pièces où j'ai pu avoir le plaisir d'admirer cette cantatrice distinguée, que j'ai encore entendue dans quelques réunions particulières. A chaque audition nouvelle j'ai retrouvé en mademoiselle Lutzer ce que j'avais admiré tout d'abord, sa voix, sa méthode et son extrême habileté de vocalisation; mais il est une qualité qui manque à cette artiste: c'est l'élan dramatique; c'est cette poésie du chant qui, en élevant l'âme de l'auditeur, doit en même temps l'agiter et l'émouvoir. Ce cachet du génie, mademoiselle Lutzer ne le possède pas, et, plutôt que d'aborder des rôles éminemment tragiques, elle ferait mieux de choisir ceux qui sont de nature à faire valoir son gracieux physique, ainsi que les qualités qui distinguent plus particulièrement son talent. Parmi ces dernières, il faut citer avant tout une rare dose de gaiété humoristique; en ce genre, mademoiselle *Lutzer* est véritablement inimitable. Du reste, la force d'attraction magnétique (ou métallique) de Paris vous amènera cette cantatrice ainsi que l'incomparable *Loëwe*, et toutes deux ne pourront que rehausser le crédit dont jouit déjà l'art allemand dans votre capitale.

Mais un nouvel astre vient de s'élever resplendissant sur l'horizon musical, je veux parler d'une basse-taille, M. Staudigl, de Vienne. Ce chanteur éminemment distingué a débuté dans les rôles d'Oroviste, d'Osmin, de Bertram et de Leporello, et dans chacun de ces divers rôles il a obtenu les applaudissements les plus unanimes. Sa voix est pleine d'éclat et de souplesse, tour à tour pleine de vigueur et de majesté, ou de douceur et de netteté dans les passages à parler; sa vocalisation surpasse tout ce que j'ai jamais rencontré dans un chanteur allemand; son jeu est noble, intelligent, souvent même inspiré, et le talent de l'acteur est soutenu par un physique des plus agréables. Il continue ici ses représentations auxquelles s'attache un succès prodigieux.

Je finis en vous donnant quelques détails sur la grande fête musicale qui a eu lieu à Dusseldorf pendant les deux jours de la Pentecôte sous la direction de Mendelsohn, secondé par un habile chef d'orchestre, M. Ries. Le nombre des exécutants s'élevait à six cents. Les soli du chant étaient on ne peut mieux répartis. Ainsi les parties du dessus étaient exécutées par mademoiselle Clara Novello, l'habile cantatrice britannique, et par mademoiselle Auguste de Fassmann, de Berlin; on avait pour contralto mademoiselle Schlopp, de Cologne; pour ténor M. Schmid, du théâtre de Leipzig, et pour basse M. Heuze, de Dusseldorf. Le pre-

mier jour de la fête, *le Messie* de Haendel a été exécuté complètement pour la première fois. L'effet produit par les chœurs a été grand et élevé, et l'exécution de cette œuvre tout entière a excité un enthousiasme extraordinaire.

La symphonie héroïque de Beethoven a ouvert la seconde soirée de la fête, et cette œuvre a été suivie par la première messe de Beethoven, op. 86, avec le texte allemand de Rochlitz. Est venue ensuite une ouverture de Riez qui a produit un grand effet et à laquelle a succédé le XLII[e] psaume de Mendelsohn, admirable composition dans laquelle mademoiselle de Fassmann a déployé avec avantage son énergie et son habileté. L'exécution de tous ces morceaux a excité l'admiration générale et une telle sympathie de la part du public, qu'on s'est décidé à improviser une troisième séance, de sorte qu'un concert s'est trouvé immédiatement organisé, pour le mardi, dans le local même où la fête avait eu lieu.

L'ouverture de *la Flûte enchantée*, de Mozart, a ouvert majestueusement la séance: ensuite Mlle de Fassmann et M. Schmidt exécutèrent le premier grand duo entre dona Anna et Octavio, de *Don Juan*; mademoiselle Schloss continua par un air de contralto de la *Sémiramis* de Rossini; puis mademoiselle Clara Novello fit entendre un air de la Création d'Haydn, et M. Schmidt une cavatine du *Paulus* de Mendelsohn; enfin ce dernier exécuta son dernier concerto pour le piano, et mademoiselle Novello l'air: *Casta diva* de *la Norma* de Bellini. La seconde partie du concert commença par l'ouverture déjà entendue de Riez; ensuite le grand air avec récitatif (le Songe) de l'*Iphigénie* de Gluck, exécuté par mademoiselle de Fassmann. A ces morceaux succéda l'élégie pour le violon, de Ernst, dite avec beaucoup de talent par M. Lubek, de La Haye. Des airs nationaux écossais, chantés par mademoiselle Novello, et accompagnés par Mendelsohn, ont excité des applaudissements universels, ainsi que le : *Heil dir im Sieger kranz* qui n'est autre que *God save the King*. La soirée a été dignement terminée par le grand *Alleluia*, de Haendel.

S*****

A M. le directeur de la GAZETTE MUSICALE.

Jeudi 13 juin 1839.

Je viens de lire dans la *Revue musicale* d'aujourd'hui une très jolie nouvelle de M. Blanchard, dans laquelle il a reproduit l'anecdote tant répétée de la mort tragique du prince Oginski. Dans l'intérêt de la vérité et de l'art, je vous prie de rectifier ce fait qui est inexact et qui n'ôte rien à l'intérêt du sujet traité par M. Blanchard. Michel Oginski ne s'est point tué pendant que madame de Sta.... dansait sa polonaise avec son rival, car il est mort dans un âge très avancé à Florence, en 1835. L'histoire de sa mort a été inventé à dessein par des éditeurs de Londres, afin d'ajouter du merveilleux à sa polonaise célèbre. Oginski connu comme homme d'état, diplomate, écrivain spirituel, était doué d'une sensibilité exquise et composait avec beaucoup de goût; il a laissé des mémoires intéressants sur sa vie et des travaux. Le génie musical était au reste héréditaire dans cette famille, car son père est regardé comme le premier inventeur des pédales à la harpe.

Voilà des faits authentiques sur notre compositeur populaire; vous pouvez faire insérer ma lettre dans votre journal si vous le jugez convenable.

Recevez, etc.

Albert SOWINSKI.

Nouvelles.

*** L'Opéra est un théâtre privilégié auquel s'appliquerait, à juste titre, ce fameux vers:

L'été n'a point de feu, l'hiver n'a point de glace.

Ses recettes se soutiennent en dépit de tout ce qui fait la ruine des autres entreprises dramatiques; et s'il en fallait une nouvelle preuve, c'est que la prospérité n'a pas été ébranlée par le *non-succès* d'un grand opéra en cinq actes. Bien plus, c'est à ce *non-succès* même qu'il doit la variété attractive de ses spectacles. Si le *Lac des Fées* exerçait une certaine influence sur le public, il faudrait bien, au moins deux fois par semaine, se contenter des demi-recettes que procurerait cet ouvrage. Au contraire, comme on est forcé de rendre assez rares ses apparitions sur l'affiche pour leur faire atteindre un chiffre de recettes honorable en ménageant les curieux qui viennent admirer les beaux décors et les riches costumes, il en résulte que l'Opéra puise dans son répertoire et fait passer successivement sous les yeux du public des chefs-d'œuvre qui n'ont point vieilli et qui excitent toujours l'enthousiasme. La semaine dernière, par exemple, grâce à l'infatigable et sublime Duprez, qui se met toujours à la disposition du directeur avec un zele digne de son talent, on a pu donner, outre *le Lac des Fées*, *la Juive* et *Guillaume Tell*. Aussi la caisse de l'Opéra a-t-elle jeté comme un défi aux vingt-quatre degrés du thermometre Chevalier cette réponse éloquente: *Vingt-cinq mille francs de recette en huit jours!*

*** Demain lundi, à l'Opéra, pour la continuation des débuts de mademoiselle Nathan, *les Huguenots*. La salle sera comble, car presque toutes les loges sont louées d'avance.

*** Gilbert, le ténor qui a débuté avant-hier dans *le Naufrage de la Méduse*, au théâtre de la Renaissance, avec un succès si flatteur, avait une double vocation d'artiste. Ancien élève de Picot, il remporta le second grand prix de peinture, dont Flandrin fut le lauréat. Trop tôt découragé, Gilbert retourna à Bordeaux, dans sa famille, où il étudia la musique. Nous avons apprécié hier le résultat de ces études; elles promettent un excellent chanteur et un acteur plein de chaleur à la scène lyrique. La voix de Gilbert, quand elle sera assouplie par un fréquent usage, deviendra d'une remarquable puissance. Comme mademoiselle Clary, Gilbert n'avait pas encore abordé le théâtre.

*** M. Meyerbeer est toujours à Paris, et s'occupe activement d'un opéra nouveau en 4 actes de M. Scribe, qui doit être représenté à l'Académie royale de musique l'hiver prochain.

*** Il vient de paraître un ouvrage qui mérite une attention particulière, c'est une grande et belle sonate pour piano et violoncelle (ou violon) par Mendelsohn. Nous rendrons compte de cette importante publication.

*** On vient de publier une nouvelle édition de la *Méthode de Hummel*, une méthode de *H. Herz* et une de *Ch. Czerni*, et l'on annonce, pour paraître incessamment, une nouvelle édition de la *Méthode de F. Hünten*, une Méthode de *Bertini* et une autre de MM. *Fétis* et *Moschelès*. Il est curieux de voir qui de tous remportera la victoire. Nous rendrons compte de ces divers ouvrages.

*** Onslow, si justement célèbre par ses beaux quatuors et quintetti pour instrument à cordes, vient de livrer à l'impression un nouveau quintetti qui sera incessamment publié.

*** Thalberg a donné un concert à Hambourg, et là comme partout où ce jeune et brillant pianiste se fait entendre, il a obtenu un grand et légitime succès. Après avoir servi de cavalier à une jeune et jolie actrice, mademoiselle de Hagen, de Berlin, pendant la traversée de Saint-Petersbourg à Lubek, M. Thalberg doit la ramener à Berlin; il y donnera probablement quelques concerts, il partira pour Londres où il est attendu.

*** Nos célèbres violons nous quittent. M. Ernst vient de partir pour Orléans, et M. de Bériot part demain pour Bruxelles.

*** La jolie et gracieuse Pauline Guichard, qui a fait les délices de Stuttgard, sera de retour à Paris sous peu de jours. Nous espérons la revoir bientôt à l'Opéra.

*** Les contredanses nouvelles se succèdent au concert des Champs-Elisées avec une rapidité étonnante. La semaine qui vient de s'écouler a vu naître *le Voleur*, *les Plaisirs de Chantilly*, *le Sylphe*, *les Joyeux piqueurs*, *la Chasse de Compiègne* et quelques autres aussi gracieuses que riches. M. Dufrêne a su composer son orchestre avec un discernement digne des plus grands éloges.

*** L'administration de la ville de Paris s'occupe de faire ap-

pliquer aux horloges publiques l'ingénieux procédé par lequel M. Laignel fait marquer à ces horloges le jour de la semaine et le quantième du mois.

*** Les *Concerts du Jardin-Turc*, qui ne sont plus contrariés par le mauvais temps, attirent maintenant la foule. On a applaudi ces jours derniers un quadrille de M. Mohr et un air varié pour le cor composé et exécuté par M. Baneux.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Lille*. — Le département du Nord est compté avec raison au nombre de ceux dans lesquels l'art musical a pris un plus grand développement. — Les sociétés philarmoniques y sont nombreuses, les concerts fréquents, et la *grande association lilloise* y donne à certaines époques des solennités musicales du plus grand intérêt. La dernière séance a eu lieu le 10 juin. On y a exécuté la belle scène du *Jugement dernier*, de M. Vogel; un air varié de de Bériot, bien joué par M. Lalo. Mademoiselle Cottignies a fait applaudir sa belle voix, et M. Eugène Watier a fait entendre une scène remarquable de sa composition intitulée *la Prière des matelots*; enfin, l'ouverture d'*Oberon* a trouvé place dans ce concert dont la disposition et l'exécution font honneur aux directeurs de *l'association lilloise*.

*** *Rouen*. — M. Wermeulen a obtenu un succès complet dans *Robert-le-Diable*. Nous avons déjà dit que ce jeune ténor était sorti de l'école Choron, et qu'il nous paraissait appelé à d'assez belles destinées musicales.

*** *Angers*. — Le journal de *Maine et Loire* rendant compte d'une représentation du *Postillon de Lonjumeau*, attribue cet ouvrage à M. Auber, et disserte à ce propos sur les défauts et les qualités du célèbre auteur de *la Muette*. En vérité, c'est trop de préoccupation, et il n'est pas permis, après le succès du *Postillon de Lonjumeau*, d'ignorer le nom de son auteur quand on a la mission d'écrire sur l'art musical.

*** *Nantes*. — *Le Breton*, journal de Nantes, contient un excellent article sur l'orchestre du théâtre et les moyens de l'améliorer. — Ce travail regarde trop spécialement les artistes de Nantes pour que nous le reproduisions, nous nous bornons à engager son auteur à exprimer sur les autres parties de l'art musical des idées aussi justes, des connaissances aussi profondes que celles qui sont développées dans son dernier feuilleton.

*** *Orléans*. — Le dernier concert de l'Institut musical a eu lieu le 9 de ce mois. Les ouvertures de *Montano*, de *l'Ambassadrice* ont été exécutées avec assez d'ensemble, ainsi qu'une jolie valse à grand orchestre de la composition de M. Pollet. Ponchard a chanté plusieurs morceaux, entre autres le bel air des *Abencerages*, de Cherubini, qui a ému tout l'auditoire. M. Lafont, qui doit donner un concert dimanche, s'est aussi fait entendre dans cette réunion. — On a remarqué que pendant toute la durée des concerts les élèves de l'Institut musical n'avaient pu faire entendre un seul chœur. — Lorsque M. Maresse était chargé de l'enseignement du chant, il y a trois ou quatre ans, il obtenait d'excellents résultats, il formait des voix; mais depuis qu'il a cessé ses fonctions, on n'a rien entendu à Orléans qui attestât les efforts et le zèle du professeur pour la propagation de la musique vocale et de l'enseignement des masses.

*** *Besançon*. — Nous lisons dans *l'Impartial* que les élèves d'un cours de chant professé par M. Vial ont exécuté une messe en chœur le jour de la Fête-Dieu. Besançon est une ville bien arriérée sous ce rapport, et nous nous empressons de consigner ce fait qui peut nous faire espérer quelque amélioration dans l'avenir.

*** *Saint-Etienne*. — Mademoiselle Zélia Bincourt accompagnée de M. Garandi son habile professeur et de M. Garreau, ont donné un concert dans cette ville. Mademoiselle Bincourt a une belle voix et une excellente méthode, et M. Garreau est un violoncelliste fort distingué. Ces artistes ont fait sensation ici et leur talent a été bien apprécié.

*** *Marseille*. — La messe de *Requiem* célébrée pour les victimes du tremblement de terre a eu les plus beaux résultats et pour l'art et pour la bonne œuvre qu'on accomplissait. Le *Requiem* de Cherubini a été exécuté avec un ensemble parfait par un orchestre et des chœurs très nombreux conduits par M. Degubernatis. Cette belle composition a produit un immense effet sur l'auditoire qui se pressait dans l'église des Prêcheurs.

*** La cérémonie annuelle pour la cessation de la peste de 1720 a été célébrée vendredi dernier, 7 juin, dans la chapelle des Grandes-Mariées. La direction de la musique était confiée à M. Albrand qui a fait exécuter la messe en *sol*, de Mozart. L'*O salutaris*, écrit à quatre voix sans accompagnement, était de Chérubini. Ce beau morceau a produit un très grand effet et a été très bien chanté.

*** *Ajaccio*. — On célébrera ici avec une grande pompe un service pour le cardinal Fesch. Tous les artistes et amateurs de cette ville et des environs doivent se réunir pour exécuter une messe de *Requiem* d'un de nos plus grands maîtres.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Allemagne*. — Voir les nouvelles de ce pays dans l'article Correspondance particulière : *Francfort*.

*** *New-York*. — Les journaux américains, qui signalent l'état de plus en plus florissant du théâtre national de New-York, contiennent, dans les termes les plus flatteurs, les détails de la belle représentation qui y a été donnée, le 18 mai, au bénéfice de M. Seguin son principal acteur. Le spect[...] se composait de *Fra-Diavolo*, de *l'Original* et d'un grand con[...]in, Wilson et miss Shirreff ont eu les honneurs de cette [...]oirée. Paul Taglioni et sa femme obtiennent également les plus g[...]ds succès en Amérique.

MUSIQUE NOUVELLE.

PUBLIÉE PAR SCHONENBERGER.

BROD. Op. 52. Thème de Donizetti, varié, hautb., et p.	7 50
— 52. Duos 2 hautb.	9 »
BOCHSA. 327. Grande fantaisie, harpe seule sur I Capuleti.	6 »
— 329. Fantaisie. — sur la Cachucha.	6 »
CZERNI. 485. Variations sur une valse de Strauss.	5 »
H. HERZ. 3ᵉ et 4ᵉ Duettino facile, 4 mains.	5 »
TULOU. Duo flûte et piano sur Il Giuramento.	7 50
MERCADANTE. Etudes de chant. Vocalises avec accomp. de piano.	15 »
GALLAY. Op 43. Etudes brillantes pour le cor.	10 »
DONIZETTI. Roberto d'Evereux, piano solo.	24 »
— Belisario. d°.	24 »
F. HUNTEN. Deux petits rien. N° 1 à 3. chaque	5 »
F. LISZT. Canzonetta et galop facile.	5 »
BRIZZI. Pièces favorites pour trompettes à clefs. 2 suites. Chaque.	5 »

PUBLIÉE PAR J. MEISSONNIER, RUE DAUPHINE, 22.

HENRI HERZ. Op. 109. Petit divertissement pour le piano sur une cracovienne.	6
Rondoletto à quatre mains sur *l'Elisire d'Amore*, arrangé à deux mains par Burgmuller.	5
FRANÇOIS HUNTEN. Trente petites récréations faciles et doigtées pour le piano, divisées en deux livraisons. Chaque.	5
DE KONTSKI. Trois méditations pour le piano.	6
L. CHOLLET. Morceau de concert pour le piano sur une chansonnette de mademoiselle Puget.	7 50
A. LECARPENTIER. Méthode de piano très élémentaire à l'usage des enfants. Nouvelle édition revue, corrigée et augmentée par l'auteur.	12
— Trois airs de ballet : la Cachucha, la Cracovienne, el Zapateado.	5
CAMUS. Nouvelle méthode pour la flûte Boehm.	15
GATTERMANN. Petite méthode pour la flûte à l'usage des commençants	9
FRISCH. Fantaisie pour la flûte avec accompagnement de piano sur *l'Elisire d'Amore*.	7 50
GATTERMANN. Trois airs variés pour le cornet à piston et piano, tirés des ouvrages de François Hünten : n° 1. Air tyrolien; n° 2. Cavatine de *la Niobé*; n° 3. Chœur du *Crociato*. Chaque.	6
HIP. MONPOU. Mignon, romance, nouvelle édition.	2
CH. GOUNAUD. Où voulez-vous aller? romance.	2

Le Directeur, MAURICE SCHLESINGER.

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

6e Année. — 1839. | REVUE ET | N° 25.

GAZETTE MUSICALE DE PARIS,

REDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, DE BALZAC, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, CASTIL-BLAZE, PHILARÈTE CHASLES, F. DANJOU, EDME SAINT-HUGUES, ALEX. DUMAS, ELWART, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), AD. GUÉROULT, F. HALÉVY (de l'Institut), JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, G. LEPIC, LISTZ, MARX, EDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, L. RELLSTAB (rédacteur de la GAZETTE DE BERLIN), GEORGES SAND, J.-G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT A LA REVUE et à la GAZETTE MUSICALE.

Paris.	Départ.	Étrang.
3 m. 8	9 »	10 »
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	34 »	38 »

La Gazette Musicale paraît le dimanche, et la Revue Musicale le jeudi de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la *Revue et Gazette Musicale de Paris*, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; et chez tous les marchands de musique de France.

Prix d'abonnement à la *Revue et Gazette Musicale*, 30 fr. par année.

PARIS, DIMANCHE 23 JUIN 1839.

IL SERA DONNÉ A LA FIN DE CHAQUE MOIS UNE LIVRAISON des *ARCHIVES CURIEUSES DE LA MUSIQUE.*

ANNONCES : 1 f. la grande lig. de 55 lettres

SOMMAIRE. Sur un autographe de Nicolas Piccini, par F. Danjou. — Du nouveau système de construction des orgues, par Fétis. — Le Roi des violons. — Exposition des produits de l'industrie. Septième article : *Pianos*, par G.-E. Anders. — Ouverture du Casino, par E. M. — Nouvelles.

SUR UN AUTOGRAPHE DE NICOLAS PICCINI (1).

L'écriture est une sorte de miroir où se reflètent quelquefois certains défauts, certaines qualités, certains traits distinctifs du caractère des hommes célèbres. L'observateur intelligent ne manque pas de tirer de l'examen d'une collection d'autographes des inductions piquantes et presque aussi justes que celles sur lesquelles s'appuient les systèmes de Gall et de Lavater. A ces grandes majuscules majestueusement alignées, vous reconnaîtrez la main de Bossuet ou celle de Louis XIV ; vous avez deviné que ces lettres petites, bien et symétriquement rangées, enrichies minutieusement de tous leurs accents, points ou virgules, ont été tracées par un savant, par un Huet ou un Saumaise ; cette autre écriture correcte, élégante, fine, déliée, régulièrement formée, vous indique un de ces esprits polis et cultivés, d'un goût pur, d'un tact parfait, un Racine ou un Boileau ; enfin, l'écriture inégale, entrecoupée, illisible, tracée cependant d'une main hardie et sûre, vous révèle un de ces génies énergiques dont la pensée dévore l'espace et le temps, un Napoléon ou un Condé.

Voilà l'usage et l'utilité des collections d'autographes. Celui que reçoivent aujourd'hui les abonnés de la *Gazette musicale* présente un intérêt tout particulier. Quel spectacle, en effet, et quel souvenir nous offrent ces lignes tracées par la main débile et affaiblie par l'âge, de l'illustre auteur de *Didon* et de *Roland! Piccini meurt de faim!!!* Malgré l'oubli qui couvre aujourd'hui la mémoire de ce grand musicien, ce cri lamentable de douleur et de reproche ira toucher le cœur de tous les artistes, de ceux du moins (et ils sont trop nombreux) qui ont eu à souffrir de l'injustice ou de la misère. *Piccini meurt de faim!* l'homme qui avait enrichi la scène française de plusieurs ouvrages remarquables, l'homme qui avait pu un instant être mis en parallèle avec Gluck, sans être trop indigne d'un tel rival, l'homme enfin dont les pièces représentées avec tant de succès, avaient empli si souvent la caisse de l'Opéra, ce musicien illustre mourant de faim et de chagrin, c'est là un de ces jeux cruels de la fortune dont l'histoire fournit tant d'exemples. — Quelles étaient les causes de la misère de Piccini? comment avait-il été conduit à cet état de dénuement? C'est ce que je vais dire en retraçant en peu de mots les principaux événements de sa vie agitée.

Nicolas Piccini était né en 1728 à Bari, dans le royaume de Naples ; son père, qui était musicien, le destinait à l'état ecclésiastique et s'opposa à ce qu'il étudiât la musique ; la vocation bien décidée, le penchant irrésistible du jeune Piccini, triomphèrent bientôt de la volonté de son père, et à l'âge de quatorze ans il entra au Conservatoire de Saint-Onuphre à Naples, à la tête duquel était le fameux Leo. Piccini consacra douze années dans ce Conservatoire à l'étude de son art ; Leo et Durante furent ses maîtres. Ses premiers pas dans la carrière dramatique furent marqués par des succès ; les opéras de *Zénobie*, *Allessandro nell Indie*, *la Cecchina*, et enfin *l'Olympiade*, fondèrent en Italie sa réputation et ses succès, et répandirent son nom dans toute

(1) Nos lecteurs recevront avec le présent numéro une lettre autographe de Nicolas Piccini.

l'Europe. Ce fut en 1776 que Laborde, valet de chambre de Louis XV, fit faire à Piccini des propositions de la part du roi pour l'attirer en France. Piccini consentit, et arriva à Paris en décembre 1776 avec sa femme et son fils aîné, alors âgé de dix-huit ans.

Gluck avait déjà commencé quelques années auparavant cette grande révolution musicale qui changea la face de la musique dramatique en France. *Iphigénie en Aulide*, *Orphée*, *Alceste* avaient été représentés avec un grand succès, et les partisans de la vieille musique de Rameau et de Lully étaient et s'avouaient vaincus; mais il régnait dans tous les esprits une effervescence extraordinaire, qui, après s'être concentrée quelque temps dans le sein des arts, devait éclater si terrible et si violente dans la grande révolution sociale. L'apparition de Piccini fut le signal d'une guerre musicale dont on n'avait jamais eu d'exemple en France où la musique sommeillait depuis Lully; on vit se former le parti des Gluckistes et des Piccinistes; le fiel et l'aigreur se montrèrent de part et d'autre, dans la dispute qui, s'allumant chaque soir au parterre de l'Opéra, continuait le lendemain dans les gazettes et par un déluge de pamphlets. Les administrateurs de l'Opéra, auxquels cette guerre était très profitable en soutenant l'attention et l'intérêt pour leur théâtre, eurent soin de prolonger cette lutte et d'animer les uns contre les autres les partisans du maître italien et ceux du génie allemand. La querelle se prolongea vive et passionnée, mais la supériorité de Gluck ne cessa pas d'être bien établie; ses ouvrages furent plus souvent représentés, il put songer à sa fortune, et en effet il se retira à Vienne, où il mourut dans l'aisance.

Pour Piccini, au contraire, les événements furent peu favorables; débarrassé par la mort de Gluck d'un rival trop puissant, il allait peut-être occuper plus à l'aise la scène de l'Opéra, lorsque la révolution française éclata. L'ouragan furieux qui renversait les rois brisa aussi le bonheur et la position des artistes qui florissaient à l'ombre du pouvoir monarchique. La musique douce et calme de Piccini devenait bien pâle à côté des accents énergiques de la *Marseillaise*; les amours de Didon ou de Roland, les infortunes des dieux de la fable, les splendeurs de la mythologie de l'Opéra, n'avaient qu'un intérêt bien mince en présence des événements terribles qui se succédaient. L'*assemblée nationale*, faisant main basse sur les pensions et faveurs accordées par l'ancien régime, priva Piccini du revenu qui lui était si légitimement dû, et le grand maître napolitain fut forcé d'aller demander à sa patrie les moyens d'exister qu'on lui retirait en France.

Arrivé à Naples, Piccini y apporta quelques semences de l'esprit révolutionnaire à la contagion duquel il n'avait pu complétement échapper. Suspect au gouvernement à cause de ses opinions, et par suite dénué de tout appui pour faire représenter ses ouvrages ou en faire jouer de nouveaux, il traîna dans sa patrie une existence pénible et misérable. Après quelques années de séjour, il se décida à revenir en France où il était oublié. Son génie, son âge, ses malheurs excitèrent l'attendrissement et l'intérêt de ceux qui l'avaient connu. Mais sa musique n'était plus de mode, on ne pouvait plus demander à son imagination ternie par l'âge de créer de nouveaux chefs-d'œuvre, et quand le public n'a plus rien à attendre de ses idoles, il les brise ou les abandonne. C'est le sort qui était réservé à Piccini. Retiré seul dans une chambre entre des murs presque nus, sans les meubles les plus nécessaires, manquant de feu au plus fort de l'hiver, il se décida à écrire cette demande touchante et à pousser ce cri de désespoir : *Piccini meurt de faim*. Sa plainte fut entendue; une modeste pension de 2,400 francs lui fut donnée et il put pourvoir à ses premiers besoins. Quelques générosités de Bonaparte, alors premier consul, achevèrent de le mettre dans une meilleure position. Mais les malheurs et l'indigence avaient abrégé sa vie, et peu de temps avoir obtenu ces secours il mourut à Passy, le 7 mai 1800, âgé de soixante-douze ans.

Piccini appartenait à l'école mixte italienne dont Hasse et Galuppi avaient été avant lui les représentants. Ses ouvrages ne sauraient aujourd'hui, comme ceux de Gluck, exciter l'intérêt et même l'enthousiasme s'ils étaient représentés; mais la lecture en est attachante. Ses mélodies sont souvent nobles et expressives, toujours heureuses et bien conduites. Si un jour, et il est permis d'en conserver l'espoir, notre éducation musicale est assez formée pour que nous prenions goût à l'étude et à la lecture des anciens auteurs, les principaux ouvrages de Piccini prendront place dans toutes les bibliothèques musicales, et on rendra hommage à leur mérite. Mais, hélas! la belle musique ne vit, comme les belles fleurs, que peu d'instants. Nous voyons s'épanouir un jour une œuvre admirable, nous jouissons de son parfum délicieux, et le lendemain nous la trouvons fanée; une autre œuvre plus fraîche éclose captive alors notre attention, subjugue nos sens, le lendemain encore elle sera abandonnée pour une autre plus nouvelle. Ainsi nos jouissances musicales varient et se déplacent, il n'y a pas de succès durable même pour les chefs-d'œuvre, et il est horrible d'être forcé de conclure qu'un grand musicien pour être heureux ne doit pas vivre long-temps.

F. DANJOU.

DU NOUVEAU SYSTÈME

DE CONSTRUCTION DES ORGUES,

PAR TOEPFER.

(Suite.)

« Pour ce qui concerne la construction des secrets, les facteurs en peuvent bien trouver la longueur et la largeur suivant une disposition donnée; ils trouveront de même dans les différents jeux la largeur des registres et des planches du tamis, mais ils ne pourront pas déterminer d'une manière certaine comment le sommier doit être foré, quelle hauteur et quelle largeur doivent avoir les gravures, et de quelle longueur doivent être les ouvertures des gravures, lorsqu'indépendamment de la disposition on leur a aussi prescrit la dimension et une certaine espèce d'intonation. L'orgue nouvellement construit ne doit souvent sa réussite qu'au hasard heureux qui a fourni au facteur de bonnes dimensions qui correspondent aux dispositions, mesures et intonation données. Mais les cas qui peuvent se rencontrer sont si différents et variés, que le simple praticien doit nécessairement s'égarer souvent. Une dimension large, par exemple, demande des trous plus grands sur le secret, des gravures plus larges et des ouvertures de soupape plus grandes que les dimensions étroites. Mais si l'on égalise des jeux à large dimension avec une lumière étroite et un vent faible, *et vice versâ*, des jeux étroits avec un grand volume de vent, les trous des sommiers, la largeur des gravures, etc., ne peuvent être les mêmes pour ces deux cas. La même disposition observée ou l'inverse peut avoir lieu, en sorte que la dimension étroite reçoit les gravures larges, et la dimension large les gravures étroites, etc. Mais en augmentant ou diminuant le nombre des jeux d'un sommier bien distribué d'un nouveau jeu qui consomme une grande quantité d'air, tous les rapports changent, et la grandeur de toutes les parties doit être déterminée de nouveau. Si le rapport manque de précision, le facteur devra recommencer, sinon il rendra plus difficile la tâche de l'organiste; le

plein jeu manquera de puissance ou de netteté, ou bien les tuyaux n'auront pas la qualité de sons nécessaire.

» Ce qui vient d'être dit des sommiers s'applique aussi aux porte-vent, quoique le mal soit moindre là en ce qu'on peut facilement remplacer cette partie par une autre. Quant aux tirages, la plupart des facteurs d'orgues se contentent, dès que les touches, en communication avec un mécanisme convenable, ouvrent les soupapes des gravures de manière que le plus ou moins d'ouverture ne fasse pas entendre d'augmentation dans le volume du son. Si ce dernier cas a lieu, on remédie à l'une ou à l'autre partie du mécanisme. Il ne peut pas être question d'une détermination exacte de la proportion dans laquelle les membres séparés doivent être entre eux pour qu'il en résulte une certaine grandeur d'ouverture de soupape lorsqu'on baisse la touche, parce que cette détermination dépendrait de la largeur précise des gravures, et ne peut, par conséquent, pas être déterminée, comme nous l'avons fait observer plus haut. On procède de même pour les soufflets. De là sont aussi provenues peu à peu parmi les facteurs d'orgues les opinions les plus contradictoires sur le rétablissement des parties les plus essentielles de l'orgue.

» A quoi servent donc tous les essais tendant à améliorer les jeux, si les lois qui déterminent le volume d'air nécessaire à chaque tuyau en particulier, aux tuyaux appartenant à un même son, et enfin à tous les tuyaux composant les accords réguliers, sont encore inconnues? Chaque jeu, quelque bien travaillé et égalisé qu'il soit, ne donnera un beau son que seul ou joint à un petit nombre d'autre jeux, à moins qu'un heureux hasard n'ait fait trouver au facteur la juste proportion des parties de l'orgue.

» A quoi servent aussi tous les changements, essais, améliorations aux sommiers et aux porte-vent, si on ignore les lois suivant lesquelles on trouve la grandeur précise des gravures, celle des trous dans les planches du tamis et la largeur convenable des porte-vent? Car les gravures et les porte-vent étant trop petits pour un certain nombre de tuyaux, le son sera vacillant et désagréable, quelles que soient d'ailleurs la position et la qualité des sommiers.

» A quoi peuvent servir enfin les améliorations de mécanique, si elle ne conduisent pas au but certain de former une ouverture suffisante pour un certain nombre de tuyaux? Le zèle infatigable et les efforts de beaucoup de facteurs pour le perfectionnement de leur art, l'ingénieuse adresse de plusieurs d'entre eux, sont sans doute fort louables; mais il leur a manqué jusqu'ici une base solide pour leurs travaux. A ceux qui demanderont comment il se fait que cette base n'ait point encore été découverte, nous répondrons : 1° Les facteurs d'orgues reçoivent ordinairement une éducation très défectueuse sous le rapport de la science, apprenant lorsqu'ils entrent en apprentissage, ou la menuiserie ou même immédiatement la facture des orgues. Dans l'un ou l'autre cas ils n'acquièrent qu'une habileté mécanique, et ne sont pas plus tard en état de se rendre compte de leurs procédés. Il se peut que le hasard fasse naître parmi eux de temps en temps des hommes de conception, mais ceux-là font des secrets de ce qu'ils découvrent; d'ailleurs, dépourvus qu'ils sont d'une éducation scientifique, ils sont incapables d'exposer avec clarté les principes qui les guide lors même que leur intérêt ne les pousse point à en faire un mystère. Le meilleur livre concernant la construction des orgues est celui qui a été publié en France sous le titre de *l'Art du facteur d'orgues;* mais il n'atteint pas le but parce qu'on n'y trouve pas autre chose que les procédés de la pratique des meilleurs ouvriers, exposés d'une manière empirique, avec les dispositions les plus habituelles pour les orgues grandes et petites. Ce n'est pas sans étonnement qu'on y voit donner d'une manière absolue des préceptes pour la grandeur des *gravures*, sans égard pour l'augmentation ou la diminution du nombre de tuyaux qu'elles sont destinées à alimenter, quoique les dimensions de cette partie essentielle de l'instrument ne puissent être bien déterminées qu'en raison du nombre et de la force des tuyaux où l'air doit être distribué. En supposant même que les mesures données dans *l'Art du facteur d'orgues* eussent la précision qu'elles devaient avoir au temps où cet ouvrage fut écrit, on n'en pourrait recommander l'usage, car les idées nouvelles des organistes sur le mélange des jeux et leur emploi général sont très différentes de ce qu'elles étaient autrefois et exigent une plus grande puissance de vent, parce qu'on recherche aujourd'hui plutôt la sonorité pleine des jeux de fonds que la force dure et rauque des gros jeux d'anches. Cependant c'est toujours Dom Bedos qui est le guide des facteurs.

» 2° Les organistes, qui ont un grand intérêt à l'amélioration des orgues, ne s'occupent en général qu'à perfectionner leur exécution. Ils se contentent de connaissances superficielles sur la construction de leur instrument; la théorie de cette construction ne leur inspire que du dégoût. D'ailleurs, avant de se livrer à cette étude, il serait nécessaire qu'ils eussent examiné plusieurs orgues grandes et petites, assisté à la construction de plusieurs, et qu'ils eussent observé les facteurs dans leurs ateliers en se familiarisant avec leurs méthodes. Le seul artiste de ce genre qui me semble s'être occupé sérieusement de cette théorie est Sorge, organiste à Lobeinstein, et auteur de l'écrit intitulé : *Le facteur d'orgues bien instruit dans l'arithmétique et dans la géométrie* (1). Malheureusement ses calculs ne sont établis que sur des principes arbitraires, et conduisent à des résultats plus incertains que ceux de la routine des facteurs. A l'égard des ouvrages de Schlimnebaec (2), de Wolfram (3), de Halle (4) et de quelques autres, ils ne peuvent être d'aucune utilité aux facteurs d'orgues pour l'amélioration de leur art, puisqu'ils n'y trouveraient que l'exposé de leurs méthodes ordinaires. »

Après l'exposé de ces considérations, M. Toepfer entre en matière, et dans la persuasion où il est qu'un facteur d'orgues ne peut travailler à coup sûr qu'en appelant le calcul à son aide, il débute par des notions d'arithmétique et de géométrie pratique appliquées aux quantités et aux grandeurs des diverses parties de l'orgue. Il y fait remarquer l'emploi commode de logarithmes pour la plupart des opérations que doit faire le facteur dans ses travaux. Il donne différents exemples de cet emploi, parmi lesquels je choisis le suivant pour faire comprendre la manière d'opérer de l'auteur de ce système.

On cherche la longueur du tuyau de *fa* dièze intermédiaire entre *ut* de quatre pieds et *ut* de deux pieds, consé-

(1) *Der in der Rechen-und Messkunt, Wohlerfahrne, Orgelbaumeister*, etc., Labeinsten, 1773, in-4°.

(2) *Uaber die Structur, Erhaltung, Stimmung und Prüfung der Orgel*, (sur la structure, la conservation, l'accord et l'examen de l'orgue, etc.). Leipsick, 1801, 1 vol. in-8°, deuxième édition, *ibid.* 1825, in-8°.

(3) *Anleitung zur Kenntniss, Beurtheilung und Erhaltung der Orgeln*, etc. (Instruction sur la connaissance, l'examen critique et la conservation des orgues, etc.). Gotha, 1815, 1 vol. in-8°.

(4) *Die Kunst des Orgelbanes, theoretisch und praktisch beschreben.* (L'art de la construction de l'orgue, théorie et pratique, etc.). Brandebourg, 1779, in-4°.

quemment la moyenne entre ces deux longueurs, et l'on a la proportion :

$$ut : fa \text{ dièze} = fa \text{ dièze} : ut^2.$$
$$\text{ou } 4 : x = x : 2.$$
$$\text{d'où } 4 : 2 = x^2.$$
$$\text{et } \sqrt{8} = x = fa \text{ dièze}.$$
$$\text{c'est-à-dire } \frac{\log. 8}{2} = \frac{0.9030900}{2} = 0,4515450 =$$

pieds 2,8284 = *fa* dièze.

La longueur de ce *fa* dièze est donc de deux pieds, 8,284 dix millièmes de pied.

On opère de la même manière pour les diamètres des tuyaux des diverses octaves, une mesure étant donnée.

Après les notions d'arithmétique et de géométrie, M. Toepfer indique quelques principes de pneumatique pour le calcul de l'équilibre du vent dans l'orgue, à l'égard des différens jeux. Il termine cette partie de son travail par une description de l'anémomètre, instrument qui sert aux facteurs d'orgues de l'époque actuelle pour reconnaître la pression de l'air renfermé et condensé, au moyen de la hauteur de la colonne d'eau qui lui fait équilibre. Il donne la description d'un nouvel instrument de cette espèce.

Après ces préliminaires, l'auteur du nouveau système entre en matière, et anime les principes qui servent de base à la théorie de la construction des tuyaux à bouche; et d'abord il pose ces notions :

1° Les tuyaux à bouche sont des corps creux, construits d'après des conditions telles, qu'une colonne d'air qui y est mise en vibration produise un son. L'air est le corps vibrant, les tuyaux sont les moyens pour former la colonne d'air, et pour régler le vent qui produit les vibrations.

2° Le tuyau est formé de trois parties : le pied, la bouche et le corps.

Le pied n'est, à proprement parler, que le canal du tuyau ; c'est par lui que le vent y entre. L'air se condense dans le pied à une certaine force et uniformément partagé; il se rend à travers l'ouverture étroite appelée *bouche* vers la partie supérieure du tuyau. La bouche est fermée par le biseau inférieur qui se trouve à la partie supérieure du pied, et par la lèvre supérieure qui bouche la partie supérieure du pied jusqu'à l'ouverture étroite dont il vient d'être parlé. Par ce procédé, le vent qui s'écoule par le pied prend la forme d'un carré oblong, et forme dans sa continuation une langue d'air condensé par laquelle la colonne d'air intérieure est mise en vibration dans *le corps*, qui est la partie supérieure du tuyau.

3° De la longueur et largeur proportionnelles de cette partie, de la longueur et hauteur du biseau qui se trouve à sa partie inférieure, et de la plus ou moins grande densité de l'air produite au pied par l'insufflation, dépendent la puissance, la qualité et l'intonation du son. Par une insufflation plus ou moins forte, toutes choses égales d'ailleurs, résultent dans le premier des sons plus forts qui tendent à monter; il arrive même que la force de cette insufflation fait octavier ou quintoyer les tuyaux. Dans le second cas on a des sons plus faibles et plus sourds. Si le tuyau est proportionnellement très large, l'intonation fondamentale peut être haussée ou baissée de quelques degrés par une augmentation ou diminution de souffle.

4° En diminuant simplement la largeur des tuyaux, on obtient un son plus perçant, plus maigre et en même temps plus élevé; il sera au contraire plus plein et un peu plus bas si les tuyaux augmentent de largeur.

Une plus grande longueur des tuyaux produit des sons plus bas; les tuyaux raccourcis donnent proportionnellement des sons plus élevés.

5° Un biseau proportionnellement bas produit un son aigu qui quintoie ou octavie facilement, ou du moins fait sensiblement entendre les intervalles d'octave ou de quinte dans le son principal. Ce redoublement cesse et le son devient plus doux dès que le biseau est reculé vers la partie supérieure du tuyau.

6° Par l'expression de *dimension des tuyaux* on désigne le rapport de la largeur à la longueur des tuyaux. De deux tuyaux, par exemple, qui ont la même largeur et une longueur différente, le plus petit a la *dimension large*, et le plus long la *dimension étroite*.

7° Différentes dimensions produisent différentes qualités de son. Dans plusieurs tuyaux d'égales longueurs qui ont la même intonation, si la position du biseau change et si la force du vent varie, on aura dans les dimensions étroites un son maigre qui se rapproche de celui des instruments à cordes. En effet, les jeux d'orgues désignés sous les noms de basse de viole (gambe), violoncelle, etc., ont cette dimension étroite. Les larges dimensions donnent au contraire un son plein, fort et même un peu dur; c'est pourquoi on les applique aux jeux de fonds, flûtes, montres, etc.

8° Dans les tuyaux à bouche, la *basse de viole* et son octave grave (*la contre-basse*) sont ceux dont la dimension est la plus étroite proportionnellement. Dans les mêmes tuyaux, le cornet est un jeu dont les tuyaux sont le plus larges. J'ai pris pour les premiers de ces jeux les mesures de l'orgue actuel de Weimar, ouvrage excellent pour la qualité des sons. Pour le cornet, j'ai pris les dimensions données par Dom Bedos, parce que ce jeu est supérieurement exécuté en France.

Dans la basse de viole, l'*ut* deux pieds a pour diamètre lignes 9,666, et sa surface est = lignes carrées 73,35.

Dans le cornet, le diamètre de la même note est 1 pouce, 8 lignes 07, et sa surface = lignes carrées 316.48.

Entre ces deux dimensions la différence d'aire est de lignes carrées 243, 13, différence que j'ai divisée en quatre parties afin d'obtenir trois dimensions intermédiaires, savoir : $\frac{243,13}{4} = 60,78\frac{1}{4}$; ce qui m'a donné cinq diverses dimensions qui sont :

	Lignes carrées:
1° Dimension de la basse de viole.	73, 35.
2° Dimension étroite de la flûte ouverte $(73,35 + 60 - 78\frac{1}{4}) =$	$134, 13\frac{1}{4}$.
3° Dimension large du même jeu $(134,13\frac{1}{4} + 60, 78\frac{1}{4}) =$	$194, 91\frac{1}{2}$.
4° Dimention du cornet étroit $(194,91\frac{1}{2} + 60, 78\frac{1}{4}) =$	$255, 69\frac{3}{4}$.
5° Dimension du cornet large $(255,69\frac{3}{4} + 60, 78\frac{1}{4}) =$	316, 48.

FÉTIS.

Directeur du Conservatoire de Bruxelles.

(La suite à un prochain numéro.)

LE ROI DES VIOLONS.

Nous ne voulons point parler de Paganini, cet homme extraordinaire. Si la première place du royaume de l'archet était le prix du talent, personne n'aurait plus de droits à en être proclamé le souverain que celui dont le génie s'est élevé si haut. Ce n'est pas non plus du beau violon de Jacob Steiner qui a été vendu pour la somme considérable de 30,000 florins. On peut croire que c'est un bel et bon instrument, car il fut acheté jadis par l'empereur Charles VI à son auteur moyennant un premier paiement de 33 louis d'or, plus un bon dîner qui devait être servi chaque jour au luthier, dont la gourmandise germanique se révélait

Fac-Simile de l'écriture de Piccini et de Regnault de S.t Jean d'Angely.

à Mess.rs

piccini meurt de faim à coté du gouvernement françois,
piccini meurt de faim à coté des theatres, qui ne vivent rien que par ses talents
il est du devoir et il est de l'honneur du gouvernement de mettre fin à cette injustice criante!
le gouvernement ne pourra se dire l'ami des arts que lorsquil aura imposé silence aux cris plaintifs du cel. piccini —
il suffit d'énoncer ces faits pour être sur que le gouvernement fera de suite ce que lui imposent impérieusement la justice et l'honneur national

cette note m'est donnée par chaptal
Je la recommande mon amy
il est indispensable de donner au moins de quoi vivre à celuy qu'on avoit promis de faire riche. amitié Regnaud [illegible]

naïvement par cette clause, plus encore une pension mensuelle de 6 florins, laquelle pouvait être remplacée par la fourniture de trois lièvres et de douze paniers de fruits par semaine. Peut-être ce violon de roi (puisqu'il fut fait pour un souverain) est-il le roi des violons; mais ce n'est pas ainsi que nous entendons la chose.

On sait qu'autrefois toutes les professions constituaient ce qu'on appelait des corps d'état ou compagnies qui avaient leurs bannières, leurs statuts et des chefs auxquels on donnait le titre de roi. Les barbiers, les merciers, les arpenteurs, les arbalétriers, la bazoche, les ribauds (soldats d'élite, les poëtes mêmes et quantité d'autres étaient gouvernés par des *rois* qui profitaient de leur autorité pour prélever des impôts, sources de fréquentes réclamations et causes des édits qui les abolirent par la suite. La dernière corporation qui ait conservé ses anciens usages était celle des ménétriers : elle existait encore peu de temps avant la révolution française. Ce roi des ménétriers exerçait encore ses fonctions à cette époque, et son autorité s'exerçait dans toute l'étendue du royaume.

Les *ménestrels* ou *ménestriers* étaient les musiciens ambulants qui, dans les XIIe et XIIIe siècles allaient de castel en castel chanter des rondels ou fabliaux en s'accompagnant d'un instrument qui était habituellement le violon, auquel on donnait alors le nom de vielle ou viole. En 1330 la confrérie des ménestriers fut établie; elle se choisit un roi et eut ses actes enregistrés le 23 novembre 1331. Ce fut le noyau de ce qu'on appelait la *ménestrandie*. La ménestrandie était une société composée de chanteurs, de joueurs d'instruments et même de bateleurs et faiseurs de tours. L'adjonction de ces derniers devait jeter peu de considération sur la confrérie entière, aussi les musiciens se trouvèrent-ils bientôt humiliés d'avoir pour compagnons des gens que leurs excès avaient fait chasser une fois du royaume et censurer souvent par des édits. Voulant constituer une société particulière, ils se séparèrent de la ménestrandie en 1397 et rédigèrent de nouveaux règlements. Les ménestrels prirent alors le titre de *Joueurs d'instruments tant haut que bas*, sans doute parce que des basses de viole commençaient à se joindre dans la musique aux dessus de rebec. Le roi de France Charles VI confirma leurs règlements, leur fit expédier des lettres patentes le 14 avril 1401 et enjoignit à tous les ménestrels et joueurs d'instruments, tant hauts que bas, d'aller par devant le roi de la nouvelle confrérie pour faire serment d'observer les articles de l'édit. Depuis les lettres de Charles VI on a peu de détails sur la confrérie des ménestrels; on sait seulement qu'ils eurent une longue suite de rois. On voit, dans un mémoire publié en 1692 en faveur des clavecinistes contre les maîtres à danser de France, que les ménestriers se divisaient en deux classes, les joueurs de violon ou de rebec proprement dit, et des joueurs de hautes-contre, tailles, quintes et basses, instruments qui n'étaient que des variétés de la viole et qu'on trouve dans les partitions de Lulli.

Louis XIV confirma les statuts arrêtés par Charles VI en faveur des musiciens et reconnut la charge du roi des violons, dont il régla les droits et les émoluments. Il était dit que l'on ne pouvait être admis à la maîtrise qu'après quatre années d'apprentissage; que les maîtres étaient obligés de faire inscrire leurs élèves chez le roi des violons et de lui payer un droit pour chacun; en cas de fraude, le maître devait payer une amende de cinquante livres. Les élèves qui voulaient se faire recevoir maîtres payaient soixante livres au roi des violons et dix livres aux chefs de la compagnie de Saint-Julien. Les maîtres étaient tenus d'une redevance de trente sous par an envers la société. Le roi devait envoyer des lieutenants dans les provinces pour faire observer les règlements et pour recevoir les maîtres. Il était défendu aux musiciens qui n'étaient pas maîtres de jouer dans les cabarets, chambres garnies et autres lieux, à peine de prison; en cas de contravention, le roi des violons pouvait faire briser les instruments. Les vingt-quatre violons de la chambre du roi étaient obligés de se faire recevoir par le roi des violons et de lui payer un droit.

On voit que la puissance du roi des violons était considérable; elle ne parut cependant point assez étendue à l'un des derniers musiciens qui furent investis de cette charge. Dumanoir, s'appuyant sur la vague dénomination de la confrérie, voulut forcer les organistes, les maîtres de clavecin, et même les compositeurs, à lui payer un droit. Une ordonnance de police du 16 juin 1695 confirma ces prétentions et assimila aux ménétriers les premiers musiciens du temps. Ceux-ci appelèrent de la sentence et publièrent un mémoire curieux en réponse à celui de leurs adversaires. Dumanoir disait que la prétention des organistes et des maîtres de clavecin de ne pas appartenir à la confrérie était injurieuse pour elle; que cette confrérie avait compté au nombre de ses membres des artistes du premier ordre et notamment Lulli, qui, ayant été violon de la grande bande du roi, n'avait pu en remplir les fonctions sans être reçu maître. Les organistes et les compositeurs répondirent que, loin d'avoir été de la communauté des violons, Lulli en faisait si peu de cas *vu* le peu de facilité des maîtres à jouer leurs parties sans les avoir étudiées, qu'il les traitait de maistres aliborons et de maistres ignorants. Il est certain que jusque-là il n'y avait point eu en France de violoniste qui méritât quelque estime. La *grande bande*, composée de vingt-quatre violons de la chambre du roi, était de création ancienne. Ses fonctions étaient de faire danser à tous les bals parés et masqués qui se donnaient à la cour, de jouer des airs, des menuets et des rigaudons dans l'antichambre du roi pendant son lever et à son grand couvert; savoir : le premier de l'an, le premier du mois de mai, le jour de la fête du roi, et toutes les fois qu'il revenait de la guerre ou du voyage de Fontainebleau.

La *petite bande* était composée de seize musiciens. Elle avait été formée par les ordres de Louis XIV à cause de l'insuffisance du talent des violonistes de la grande. Elle jouait aussi aux bals de la cour, au lever et au grand couvert. Au commencement du règne de Louis XV, la *petite bande* fut supprimée et l'on ne conserva que les vingt-quatre violons; mais leur symphonie discordante détermina les premiers gentilshommes de la chambre à ne plus permettre que ces charges fussent acquises par des ménétriers. A mesure qu'elles devenaient vacantes on les donnait à des musiciens du roi, ce qui les rendit indépendantes de la communauté de Saint-Julien.

Mais la confrérie des ménétriers de Saint-Julien ne renonça pas à ses prétentions; une occasion favorable se présenta bientôt et elle la saisit. L'état déplorable des finances du royaume pendant la guerre de la succession avait obligé Louis XIV à créer de nouvelles charges pour se procurer de l'argent. La confrérie de Saint-Julien offrit de payer 22,000 francs pour avoir le droit de soumettre à sa juridiction les maîtres de clavecin, de dessus et basse de viole, de théorbe, de luth, de guitare et de flûte allemande. Ce droit lui fut accordé par lettres patentes du 3 avril 1707, et il fut défendu à tous les professeurs de ces instruments d'en donner des leçons soit chez eux, soit en ville, avant de s'être fait recevoir maîtres à danser dans ladite confrérie, sous peine de 4[illegible]0 livres d'amende. Tous les professeurs de musique firent grand bruit de cette nouveauté, et l'on fut contraint de supprimer les lettres patentes pour leur en substituer d'autres plus en rapport avec l'esprit du temps. Mais ce qu'il y eut de plaisant, c'est qu'on garda l'argent de la confrérie pour confirmer ses anciens priviléges que per-

sonne ne lui contestait. Le 25 juin de la même année, les organistes de la chapelle et les professeurs de musique obtinrent des lettres patentes qui reconnaissaient leur droit d'exercer librement leur profession et faisaient défense aux maîtres à danser de les troubler dans cet exercice. Dans toutes ces contestations, la confrérie avait été seule en cause, parce que Dumanoir s'était démis en 1695 des attributions de sa charge de roi des violons; mais en 1741, Guignon, célèbre violoniste de l'époque, demanda et obtint que cette charge fût rétablie en sa faveur. L'un des premiers actes de sa royauté fut de faire de nouveaux règlements par lesquels il mettait sans façon tous les musiciens du royaume sous sa domination. Les organistes de Paris formèrent opposition à ce règlement, ceux des principales villes de la province se joignirent à eux, et l'affaire devint générale. Des mémoires furent publiés de part et d'autre et les procédures durèrent trois ans. Enfin, un arrêt définitif de la grand'chambre du parlement mit fin à ces contestations et débouta pour toujours le roi des violons de ses prétentions. Guignon continua d'exercer la charge jusqu'en 1773; mais, convaincu de la nécessité d'affranchir la musique des entraves que sa ridicule monarchie opposait à ses progrès, il abdiqua au mois de février de cette année, et un édit supprima l'office de roi des violons.

Aucun empire ne fut plus agité de troubles que celui de la musique, aucune autorité ne fut plus contestée que celle du roi des violons. Dans ces temps de tranquillité intérieure, sous le règne du grand roi qui savait entourer la majesté du trône d'un prestige si éclatant, les musiciens donnaient seuls le spectacle d'une opposition violente au pouvoir établi. C'était en quelque sorte un prélude aux agitations qui devaient, moins d'un demi-siècle après, mettre en question l'existence d'une royauté plus sérieuse. Nulle communauté ne se montra plus tumultueuse, plus dissonante; tous les tribunaux retentirent du bruit de ses divisions, et ses querelles enrichirent la jurisprudence d'une multitude de jugements de tous les degrés. Les maîtres à danser avaient de leur côté plaidé plus de cinquante ans contre les vils artisans qui déshonoraient leur art en jouant dans les cabarets, pour les obliger à retrancher une corde de leurs violons, et pour les réduire à l'ancienne forme des rebecs. Comme l'histoire de toutes les monarchies, celle du royaume des musiciens a présenté des exemples de successions paisibles à côté de guerres meurtrières dans lesquelles il s'est répandu une effroyable quantité d'encre, à côté d'abdications volontaires et de longues anarchies. Les rois des violons se classaient comme les autres souverains en faisant suivre leur nom d'un chiffre, afin de se distinguer l'un de l'autre. Ainsi l'on connaît Guillaume Ier et Guillaume II; Dumanoir Ier et Dumanoir II.

La confrérie de Saint-Julien, qui se composait des maîtres à danser et des ménétriers proprement dits, suscita aussi de nombreux procès; mais elle fut moins turbulente que celle des musiciens. Placés sous l'autorité immédiate de la police, ses membres avaient assez à faire pour se défendre des réprimandes que leur attirait fréquemment la licence de leurs mœurs. Déjà Philippe-Auguste les avait bannis dès la première année de son règne; ils étaient rentrés et avaient formé la *ménestrandie*, cette corporation à laquelle les musiciens furent quelque temps affiliés. Leur profession était le plus souvent celle de bateleurs; ils faisaient des tours de gibecière, promenaient des singes, et se livraient à différents exercices d'adresse devant les cercles que formait sur les places publiques la populace curieuse. Saint Louis les exempta du droit de péage à l'entrée de Paris sous le petit Châtelet, à la condition qu'ils feraient danser leurs singes et chanteraient une chanson devant le péager. C'est de là qu'est venu le proverbe : Payer en monnaie de singe. Leurs désordres furent de nouveau portés à un tel excès vers la fin du quatorzième siècle, que le prévôt de Paris se vit obligé de rendre une ordonnance en 1395 pour leur faire défense de rien dire, représenter ou chanter dans les places publiques qui pût causer quelque scandale, sous peine d'amende, de deux mois de prison, et d'être réduits au pain et à l'eau.

Afin sans doute de racheter une partie de leurs péchés, les membres de la confrérie de Saint-Julien avaient en 1331 fondé une chapelle consacrée à leur patron. Cette chapelle, située rue Saint-Martin, reçut une inscription placée dans l'intérieur sur un marbre noir, afin de rappeler son origine et le but des fondateurs. La confrérie des ménétriers de Saint-Julien est, nous l'avons dit, celle qui a conservé le plus long-temps ses usages et ses statuts, car elle existait encore dans les dernières années du règne de Louis XVI.

Telle est l'histoire très abrégée de deux corporations célèbres qui pendant plus de quatre siècles ont beaucoup occupé d'elles les juges, les prévôts et les rois de France eux-mêmes. X. X.

Extrait de l'*Indépendant de Bruxelles.*

EXPOSITION

DES PRODUITS DE L'INDUSTRIE.

(*Septième article.*)

PIANOS.

Tous les instruments se sont perfectionnés d'une manière remarquable, mais aucun n'a reçu tant d'améliorations, subi tant de modifications que le piano. Sa structure a été changée plusieurs fois de fond en comble, des systèmes diamétralement opposés ont été établis et soutenus avec plus ou moins de succès. A voir les pianos magnifiques d'Erard, de Pape, on croirait que le dernier mot est dit, que tout a été fait, et cependant ce sont ces illustres facteurs qui méditent sans cesse de nouveaux perfectionnements. Les autres suivent cet exemple; tout le monde voudrait trouver la pierre philosophale dans la fabrication des instruments; chacun essaie des modifications sans nombre, et il faudrait des volumes pour décrire en détail tout ce qui a été tenté dans ce genre.

Mais tout ce qui reluit n'est pas or, et beaucoup de ces découvertes annoncées à grand fracas s'évanouissent lorsqu'on les examine de près.

Pour avoir déplacé ou changé quelques chevilles, pour avoir mis du cuivre où d'autres mettaient de l'acier, ou de l'acier où quelques uns mettaient du cuivre, chacun se donne le titre d'inventeur. On se hâte de prendre un brevet pour une découverte que l'on abandonne avant même que ce brevet expire. Il y a plus, il faut un nouveau nom, un mot étrangement sonore, surtout tiré du grec, pour distinguer un instrument qui ne se distinguerait guère de ses semblables par quelque avantage réel. On se rappellera sans doute ce fameux piano *apythmolamprotérique*, exposé en 1834, et qui devait être un piano d'un son plus clair parce qu'il n'avait pas de fond. Cependant ce piano n'a fait de bruit que par son nom bizarre dont nous avons fait justice dans le temps.

Cette fois encore l'exposition ne manque pas de nouveautés en fait de mots. On y remarque un piano *édyphone*, qui doit être, suivant l'étymologie, un piano-*forté* devenu piano *doux*. Non loin de là se trouve un piano *clédiharmonique*, qui a vivement excité notre curiosité. Que peut être un piano *clédiharmonique?* On va le savoir par l'analyse que nous allons en donner. C'est par lui que nous commençons notre revue de cette nombreuse famille d'instruments. Disons

d'abord qu'il nous arrive de Marseille, et sort des ateliers de MM. Boisselot.

Ces facteurs, qui fabriquent onze différents formats de pianos, en avaient choisi cinq pour les envoyer à l'exposition, et tous les cinq avaient été reçus par le jury d'admission de Marseille. Mais arrivés à Paris, MM. Boisselot n'ont trouvé de place que pour trois de leurs instruments; et encore a-t-il fallu les serrer d'une manière peu commode pour les amateurs qui voudraient les essayer et en examiner tous les détails. C'est là une suite fâcheuse de l'imprévoyance qui a présidé aux dispositions de la salle, imprévoyance dont nous avons déjà parlé, et qui a porté préjudice à un grand nombre de facteurs. Il était cependant facile d'éviter cet inconvénient. En éliminant tout ce qui est médiocre, la place eût été suffisante pour ce qui est bon; mais la faute est faite, il serait inutile d'insister.

Parlons du piano *clédiharmonique*. D'après ce mot barbare, on devinerait difficilement de quoi il s'agit dans cet instrument, et nous défions les plus savants philologues d'expliquer les qualités d'un piano ainsi nommé. Nous avons proposé cette énigme à un homme qui se distingue par une profonde connaissance de la langue grecque; tout ce qu'il a pu trouver en épluchant le mot, c'est que ce piano devait être *harmonieux au moyen de clé*. Nous n'entrerons pas ici dans une discussion grammaticale pour prouver que ce mot est fautif; nous engageons seulement MM. Boisselot à en choisir un autre plus rationnel et d'une composition plus régulière, à moins qu'ils ne préfèrent le conserver à cause du brevet dans lequel il est adopté.

Du reste, si MM. Boisselot ont eu du malheur dans le choix du mot qui devait désigner le perfectionnement de leur piano, ils ont été du moins heureux dans l'invention même de ce perfectionnement, qui est digne de fixer l'attention du public musical, et dont nous allons rendre compte à nos lecteurs.

C'est dans la manière d'attacher les cordes et d'en opérer l'accord que MM. Boisselot ont tenté une réforme complète en substituant à l'ancien système un mécanisme ingénieux qui permet de tendre deux cordes à la fois, ou, pour mieux dire, de n'employer qu'une seule corde dont les branches, tendues à l'unisson, tiennent lieu des deux que l'on accordait jusqu'ici séparément.

On sait que dans les pianos ordinaires les cordes sont fixées d'un côté à des pointes au moyen d'une bouclette qui se fait en tordant la corde, et de l'autre, à des chevilles sur lesquelles elles sont roulées et qui servent à les monter ou descendre au ton voulu. Dans le nouveau piano de MM. Boisselot il n'y a ni pointes d'attache, ni chevilles; toutes deux sont remplacées par les moyens que voici :

Sur la partie du sommier qu'on nomme *sommier à pointes* se trouve une rangée de tubes latéralement percés de deux petites ouvertures destinées à recevoir les extrémités de la corde qui viennent s'y croiser et y sont maintenues par une vis à pression. Cette vis, qui entre par la partie supérieure des tubes, va s'appuyer sur les bouts croisés de la corde, et les tient fixés avec une puissance capable de résister à la tension la plus forte. On a souvent monté des cordes de toutes grosseurs ainsi fixées, d'un et même de deux tons au-dessus du diapason ordinaire, sans qu'elles aient cédé ou qu'elles aient rompu.

Du côté opposé, ou sur le sommier des chevilles, se trouve le mécanisme destiné à effectuer la tension de la corde; il se compose d'une petite poulie placée à l'extrémité d'une vis horizontale, qui obéit à l'action d'un écrou, dont la surface dentelée vient s'engrener à une vis sans fin posée verticalement; cette vis fait tourner l'écrou, elle est d'une action si facile qu'on la fait mouvoir sans le secours d'aucune clé et seulement avec deux doigts.

Avant de fixer les deux bouts de la corde dans le tube dont nous avons parlé, on la place par son milieu dans la poulie, qui la divise en deux parties égales. La corde ainsi placée décrit une anse allongée, dont la courbe se trouve déterminée par le diamètre de la poulie, et les branches parallèles de cette anse forment les cordes jumelles dont le diapason est limité, comme à l'ordinaire, par le sillet et par le chevalet.

La poulie est surmontée d'une vis de pression qui sert à régler la tension de la corde. Cette tension une fois réglée, les deux branches de la corde conservent parfaitement l'unisson. Plusieurs personnes ont émis des doutes à ce sujet, nous-mêmes étions du côté des incrédules; mais l'examen tant du piano que du modèle que MM. Boisselot ont apporté nous semble prouver que le but qu'ils se proposaient est atteint d'une manière satisfaisante. On a fait observer que les cordes ne pourraient pas toujours être entièrement homogènes, et que dans ce cas la tension ne serait pas exactement la même : cela est vrai; mais s'il y avait une légère différence, elle serait tellement minime que l'oreille ne s'en apercevrait pas, lorsqu'on frappe les deux branches de la corde à la fois. Du reste, MM. Boisselot ont prévu toutes ces objections; ce n'est qu'après de longues expériences qu'ils ont définitivement adopté leur système dont ils croient pouvoir garantir le succès.

Nous n'ignorons pas qu'on a antérieurement tenté d'accorder deux cordes à la fois. En 1788 Pascal Taskin, célèbre facteur de pianos, à Paris, annonça un piano dans lequel il n'employait, suivant ses propres termes, *qu'une seule teneur de corde pour les deux unissons*. Nous ne saurions dire en quoi consistait son mécanisme; il est possible qu'en tendant la corde d'un seul côté après l'avoir fait tourner de l'autre, il opérât d'après un système vicieux qui ne pouvait effectuer qu'une tension inégale de la corde. Quoi qu'il en soit, sa découverte n'eut pas de suite, et il fallait une combinaison plus habile telle que l'ont imaginée MM. Boisselot, pour triompher des obstacles qui s'opposaient à l'exécution du nouveau système.

Quant aux avantages que présente ce système, ils ne manqueront pas d'être appréciés, surtout par les amateurs qui, à défaut d'accordeur, voudraient monter eux-mêmes quelques cordes ou repasser l'accord de leur instrument. Les difficultés qui les rebutaient jusqu'ici n'existeront plus pour eux. En effet, c'était pour des mains peu exercées une opération laborieuse que de bien faire les bouclettes qui, tordues trop faiblement, se relâchaient, et qui, par une torsion trop forte, faisaient rompre la corde à cet endroit. Puis venait un travail non moins difficile, celui de tourner la corde autour de la cheville pour la bien fixer. Enfin s'agissait-il de corriger l'accord d'une note fausse, l'amateur peu habitué à cette occupation s'égarait dans le labyrinthe des chevilles ne sachant laquelle attaquer avec la clef; quelquefois il attrapait la cheville voisine, et en la tournant mal à propos, faisait casser une corde, dont la rupture augmentait son embarras. Dans le nouveau piano de MM. Boisselot, tout est devenu facile. Rien de plus aisé que de passer les bouts de la corde par les ouvertures des tubes, et de les y fixer au moyen de la vis de pression; rien de plus aisé encore que de faire marcher la poulie par la clé ou vis sans fin. Remarquez aussi que les chevilles ordinaires se tournent avec secousses, qu'il faut une grande habitude pour attraper la note juste, et pour ne pas rompre la corde par suite de la fatigue que lui fait éprouver une main inhabile; tandis que la vis dans le nouveau piano se tourne insensiblement avec une extrême facilité, qui rend

impossible de nuire à la corde par des mouvements trop brusques.

En général, nous croyons que le système des chevilles sera un jour complétement abandonné, pour faire place à celui d'engrenage, dont les avantages pour l'accord de l'instrument ne sauraient être contestés. Déjà quelques facteurs célèbres ont tenté à ce sujet d'heureuses innovations. C'est ainsi que dans l'un des pianos exposés par M. Erard, l'accord s'opère au moyen d'une tige ajustée à un pignon qui engrène dans une roue. Tout le monde a vu les nouveaux pianos de MM. Roller et Blanchet, construits sur le système de M. Lepère, où une vis de tirage sert à tendre les cordes. On ne tardera pas à suivre ces exemples, et les pianos y gagneront une qualité précieuse, celle de s'accorder plus aisément et de mieux conserver l'accord.

Quant à MM. Boisselot, nous nous plaisons à reconnaître les efforts qu'ils ne cessent de faire pour porter leurs instruments à un degré de haute perfection. Aussi les encouragements du public ne leur manquent-ils pas; la grande extension que leur manufacture a prise depuis quelques années en est la preuve. Commencée en 1830 avec deux ouvriers seulement, cette manufacture en occupe aujourd'hui soixante-dix, et fournit, chaque mois, vingt à vingt-cinq pianos qui se débitent tant en France qu'à l'étranger. Voilà un beau résultat obtenu en peu de temps.

Parmi les instruments que fabriquent MM. Boisselot, il en est un qui mérite une mention particulière; c'est un piano à queue de très petite dimension, car il n'a que cinq pieds deux pouces de longueur, tandis que les grands pianos de ce genre en ont jusqu'à sept. La supériorité des pianos à queue sur les pianos carrés est généralement reconnue; mais ils occupent trop d'espace pour pouvoir être placés dans les petits appartements. Raccourcir ces pianos autant que possible, tout en leur conservant la force et la qualité de son, c'était rendre un service aux amateurs, et MM. Boisselot y ont parfaitement réussi. En 1837, ces pianos ont été soumis à l'Académie des beaux-arts, qui en a fait l'objet d'un rapport des plus favorables. Aussi ces instruments ont-ils acquis la faveur du public, comme le prouvent les nombreuses commandes qu'en reçoivent MM Boisselot. La fabrication de ces petits pianos est presque devenue leur spécialité.

Tous les instruments qui sortent des ateliers de ces facteurs consciencieux se recommandent en outre par une solidité à toute épreuve obtenue par les perfectionnements du barrage en fer dont nous nous dispenserons de donner les détails.

Nous félicitons sincèrement MM. Boisselot de leur persévérance et de leurs succès dans un art qu'ils exercent avec autant de zèle que de talent.

G.-E. Anders.

OUVERTURE DU CASINO.

Le Casino n'a pas changé de domicile, mais il a changé de patronage. Ce n'est plus le Casino-Paganini, c'est le Casino-Jullien. Ce ne sont plus seulement de beaux salons, une rotonde magnifique, étincelante de lumière et retentissante d'harmonie; c'est en outre un jardin délicieux où vous trouvez à foison de la fraîcheur, un air embaumé et de jolies femmes. Le prospectus annonçait qu'il y aurait dans ce jardin : 1° une lyre en gazon et en fleurs; 2° une cascade et des arbres de haut futage formant un épais et majestueux rideau; 3° un cèdre du Liban et un catalpa de Chine; 4° un cirque destiné à l'équitation et au manége; 5° enfin une montagne et un observatoire astronomique. Tout cela était à son poste; la montagne même s'est rendue à l'appel : les curieux pouvaient l'escalader tout à leur aise; mais quand ils en avaient touché le sommet, ils aimaient mieux regarder la terre que le ciel, car ils avaient au-dessous d'eux un spectacle magique dans la foule brillante qui remplissait le jardin du Casino.

La destinée du nouvel établissement a commencé sous les plus heureux auspices. Dès neuf heures du soir il y avait tant de monde que, par mesure de prudence, il a fallu refuser la porte aux survenants. Le colossal orchestre de Jullien faisait merveille sous les ordres de ce chef infatigable et intrépide. A onze heures seulement on a pu exécuter le quadrille de fleurs, où figuraient quatre jeunes danseuses de l'Opéra en costume de nymphes. Ce quadrille a terminé la fête, et la foule s'est retirée avec une lenteur qui témoignait de son regret.

Le Casino ne doit pas être uniquement consacré à la danse, au plaisir, il s'annonce comme Institut musical où des cours gratuits seront ouverts, où les éléments de l'art seront enseignés par des maîtres habiles. C'est là une belle et noble idée qui perpétuera la vogue dont le Casnino va jouir incessamment.

E. M.

Nouvelles.

*** Demain lundi, à l'Opéra, *la Tarentule*, ballet en deux actes dont le programme est attribué à M. Scribe et la musique à M. Gide.

*** Mademoiselle Nathan a obtenu hier, dans *les Huguenots*, un succès qui ressemblait à un triomphe. Rappelée avec enthousiasme, elle n'a pas cessé pendant toute la représentation de mériter les applaudissements qu'elle a reçus. Duprez a été admirable, toutes les formules d'éloges sont épuisées à son égard, et les termes manquent pour exprimer notre enthousiasme pour son talent.

*** *Les Treize* et *le Domino noir* sont les seuls ouvrages à recettes à l'Opéra Comique, aussi les donne-t-on régulièrement trois fois par semaine, accompagnés du *Panier Fleuri* ou de *Polichinelle*.

*** L'art musical vient de faire une nouvelle perte dans la personne de M. Jupin, second chef d'orchestre de l'Opéra-Comique. Cet artiste, élève de M. Baillot, et qui en 1826 avait obtenu le premier prix de violon au Conservatoire, était aimé de ses confrères autant par sa douceur et l'affabilité de son caractère que par son talent. Il laisse une jeune veuve qu'on a vu depuis deux hivers briller dans divers concerts par la verve et la chaleur de son exécution sur le piano. La perte qu'elle vient de faire ne fait qu'augmenter encore l'intérêt qu'inspiraient sa jeunesse et son mérite.

*** Un pianiste allemand, M. Alexandre Dreischok, voyage en ce moment dans la Prusse et le Hanôvre; partout il fait fureur. On assure qu'il est, pour le mécanisme et la prodigieuse facilité des doigts, le pianiste le plus étonnant, et qu'il sera, lors de son arrivée à Paris, un rival dangereux pour Liszt, Thalberg et Doëhler.

*** Le succès éclatant qu'a obtenu le solo de cornet à pistons, exécuté jeudi et vendredi dernier au concert des Champs-Elysées, doit être pour M. Dufrêne une preuve que le public sait apprécier son beau talent. Cet artiste a su s'adjoindre l'élite de notre jeune gloire musicale, et les Tilmant, les Rémusat, les Lavigne, etc., sont des noms qui doivent assurer le succès d'une entreprise de ce genre.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Lubeck*. — Pour la première fois, la fête musicale du Nord de l'Allemagne aura lieu ici le 24, 25 et 26 juin. On exécutera, le 24 juin, *Samson*, de Haendel; le 25 et 26 juin seront employés à de grands concerts, et surtout à l'exécution de chœurs et de symphonies de Beethoven et de Mozart. L'orchestre se composera de cent trente personnes, et les chœurs de deux cent soixante-dix. L'année prochaine, la même fête aura lieu à Hambourg.

Le Directeur, Maurice SCHLESINGER.

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

6e Année. — 1839. **REVUE** **N° 26.**

ET

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS,

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, DE BALZAC, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, CASTIL-BLAZE, PHILARÈTE CHASLES, F. DANJOU, EDME SAINT-HUGUE, ALEX. DUMAS, ELWART, FETIS père (maître de chapelle du roi des Belges), AD. GUÉROULT, F. HALÉVY (de l'Institut), JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, G. LEPIC, LISZT, MARX, EDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, L. RELLSTAB (rédacteur de la GAZETTE DE BERLIN), GEORGES SAND, J.-G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT A LA REVUE et à la GAZETTE MUSICALE.

Paris.	Départ.	Étrang.
3 m. 8	9 »	10 »
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	34 »	38 »

La Gazette Musicale paraît le dimanche, et la Revue Musicale le jeudi de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la *Revue et Gazette Musicale de Paris*, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; et chez tous les marchands de musique de France.

Prix d'abonnement à la *Revue et Gazette Musicale*, 30 fr. par année.

PARIS, DIMANCHE 30 JUIN 1839.

IL SERA DONNÉ A LA FIN DE CHAQUE MOIS UNE LIVRAISON des *ARCHIVES CURIEUSES DE LA MUSIQUE.*

ANNONCES : 1 f. la grande lig. de 55 lettres.

SOMMAIRE. Rameau, par Maurice Bourges. — Physiologie et physiognomonie de la voix humaine, par J. Adrien de La Fage. — La Cataleptique, par le docteur Yrneh Drabenalb. — Nouvelles.

Nos abonnés des départements sont prévenus que *tous les bureaux de Messageries de la rue Notre-Dame-des-Victoires*, *des Messageries générales de France, Laffitte, Caillard et Ce*, *et des Messageries-Françaises*, dans les départements, recevront les abonnements à la *Revue et Gazette musicale*, qui continue à paraître *deux fois par semaine*, au prix de 9 francs pour trois mois, 17 francs pour six mois, et 34 francs pour l'année. Et sans aucune addition de frais pour port d'argent et commission.

Messieurs les souscripteurs dont l'abonnement expire le 30 juin sont priés de le renouveler, s'ils ne veulent pas éprouver de retard dans l'envoi du Journal.

On est prié de joindre à toutes les réclamations, changements d'adresse, ainsi qu'à tous les réabonnements, *la dernière adresse imprimée* que l'on a reçue avec le Journal, et de la corriger si elle est inexacte : *on sera servi plus exactement.*

Toutes les lettres ou paquets doivent être affranchis et adressés au Directeur.

Biographie.

RAMEAU.

Rameau (Jean-Philippe) naquit à Dijon, capitale de la Bourgogne, et patrie de Bossuet, de Crébillon, de Piron, le 25 octobre 1683, à quatre heures du soir, environ trois ans et demi avant la mort du célèbre Lully, dont il devait balancer un jour la réputation. S'il faut en croire une tradition accréditée dans sa famille, Claudine Martinecourt, sa mère, eut une étrange vision la veille de ses couches. Un petit enfant, qu'elle ne manqua pas ensuite de reconnaître pour le sien, lui apparut assis à l'orgue de sa paroisse, et exécutant avec l'habileté d'un grand maître d'admirables morceaux dont l'assistance semblait ravie. Ce songe, à vrai dire, n'avait rien que de très naturel, puisque dame Claudine vivait en quelque sorte dans une atmosphère toute musicale. Son mari, Jean Rameau, passionné pour la musique, attirait sans cesse dans sa maison les meilleurs artistes de la ville, et consacrait presque tous ses moments à l'étude de l'orgue et du clavecin. Mais sentant bien qu'il n'y serait jamais que médiocre, par cela même qu'il en avait reçu les premiers principes dans un âge déjà avancé (1), il répétait que ses enfants connaîtraient le clavier avant l'alphabet; et il tint parole. Soit que le songe de sa femme eût fait sur son esprit une impression réelle, soit qu'il crût fermement, comme son fils chercha depuis à le démontrer, que l'instinct musical est commun à tous les hommes, mais

(1) Le sieur Drey, chanoine musical et organiste de la Sainte-Chapelle, s'étant aperçu de son assiduité à la tribune, et de l'attention soutenue qu'il prêtait à ses improvisations, lui proposa de lui montrer la musique. Bien que Jean Rameau eût alors trente ans, il ne recula pas devant la difficulté, et se livra à l'étude avec cette volonté opiniâtre qu'il transmit à ses enfants, et dont Jean-Philippe a donné des preuves si extraordinaires.

qu'il s'éteint chez la plupart faute d'avoir été cultivé de bonne heure, toujours est-il qu'il tourna d'abord à la musique l'intelligence naissante de ses trois enfants (1). Il leur en enseigna lui-même les éléments avec un soin particulier, et trouva dans leurs dispositions naturelles de grandes facilités à pousser assez avant cette éducation précoce. Évidemment, c'est à l'invincible ascendant des premières impressions que l'auteur de *Castor* a dû ce dévouement religieux à la cause de l'art qui le soutint sans cesse dans ses longues et pénibles luttes.

Dès l'âge de sept ans il exécutait sur le clavecin avec une facilité surprenante, et déchiffrait imperturbablement toute espèce de musique. Un conseiller au parlement de Dijon, qui l'entendit par hasard, fut surtout frappé de sa vivacité et de la hardiesse de ses reparties. Il jura que cet enfant était taillé tout exprès pour la robe, et détermina son père à le faire entrer au collége des Jésuites, où Bossuet avait suivi son cours d'humanités cinquante ans auparavant. Mais le petit Rameau sembla prendre à tâche de ne pas réaliser ce brillant horoscope; il n'avait garde de retenir un seul mot du rudiment ou de la prosodie de Jean Despautère. Il chantait, il écrivait de la musique à toute heure, pendant les classes, les offices, au dortoir, et même jusque sur les livres de ses camarades lorsque le papier lui manquait. Le père Gauthier, religieux Carme, a conservé toute sa vie un traité de Cicéron dont la couverture en parchemin était chargée de notes écrites par Rameau; c'était une exposition de fugues à peu près informe. Les bons pères ne se trouvant pas d'humeur à s'accommoder d'une pareille nouveauté, et surtout d'un caractère impétueux et violent, obligèrent sa famille à le reprendre. Bien qu'il n'eût pas encore terminé sa quatrième, l'indocile écolier ne voulut plus entendre parler de grec ni de latin. Force fut donc de céder à sa volonté fougueuse, et de l'abandonner au penchant impérieux qui le dominait. Dès ce moment la musique devint le but unique de toutes ses pensées; le mécanisme du clavecin, de l'orgue, du violon, l'étude du contre-point et de la fugue sous la direction de son père et de deux ou trois organistes de ses amis l'occupèrent presque entièrement pendant les années qui s'écoulèrent entre sa sortie des Jésuites et son départ pour l'Italie. Une aventure galante nécessita ce voyage, et le mit en position de quitter une ville où son génie serait peut-être demeuré enfoui.

Depuis deux mois la tête avait tourné au studieux Rameau; il ne songeait tout le jour qu'à se trouver auprès d'une jeune veuve du voisinage, qui avait pris sur lui un empire extraordinaire. La voir, lui parler sans cesse, c'était sa grande affaire; la musique avait perdu tout son pouvoir. Sensible aux reproches qu'elle lui faisait de son ignorance, et désireux de lui prouver son amour, il avait appris en très peu de temps à connaître sa langue, et lui sacrifiait son aversion pour les lettres. Effrayé d'un si puissant ascendant, Rameau le père songea à trancher le nœud d'une intrigue qu'il jugeait funeste à l'avenir de son fils. Le voyage d'Italie fut décidé, et le soutien futur de l'école française passa les Alpes.

C'est bien ici le lieu de remarquer combien les grands événements dépendent souvent de plus petites causes. Rameau, qui devait régner un jour à l'Opéra de Paris, et déterminer une révolution musicale en France, arrive en Italie au moment même où s'accomplit une des plus curieuses transformations de l'art. Il y vient au commencement du XVIIIe siècle, à l'époque où Gasparini, Alex. Scarlatti, font place à Léo, Porpora, Vinci, Hasse, Buranello. Que Rameau y eût séjourné seulement assez de temps pour fréquenter les écoles, les théâtres, les concerts, pour pénétrer les causes patentes de la grande réforme qui s'opérait sous ses yeux, et le progrès de la musique dramatique en France se trouvait avancé de près d'un demi-siècle. L'opinion que Rameau lui-même a émise plus tard justifie pleinement cette conjecture. « Si j'avais trente ans de moins, disait-il » dans la suite à l'abbé Arnaud, j'irais en Italie; Pergolèse » serait mon modèle; j'assujettirais mon harmonie à cette » vérité de déclamation qui doit être le seul guide des » musiciens; mais à soixante ans l'on sent qu'il faut rester » ce que l'on est. L'expérience dit assez ce qu'il faudrait » faire; mais le génie refuse d'obéir. »

Or, à l'époque où il parlait ainsi, sa réputation était assise sur des bases solides; sa manière n'excitait plus que l'admiration. N'est-il donc pas permis de penser que le génie de Rameau, jeune et exempt de système, eût subi fatalement cette salutaire influence? Mais avant qu'il se fût un peu familiarisé avec des formes si nouvelles pour lui, et tout-à-fait étrangères au genre créé par Lully, un directeur de théâtre qui recrutait son orchestre pour exploiter le midi de la France, le rencontra à Milan, lui fit de grandes promesses, et parvint à se l'attacher en qualité de violon. Cet emploi, il est vrai, ne laissa pas que de lui devenir fort utile par la suite. Il y a acquis cette connaissance de l'orchestre qui le distingue de ses devanciers, et ne peut être appréciée aujourd'hui qu'en comparant ses ouvrages à ceux de ses contemporains mêmes. Ce fut donc avec cette troupe nomade qu'il parcourut les provinces méridionales; il se fit remarquer comme organiste à Marseille, à Lyon, à Nîmes, à Alby, etc., où il résida à différentes époques. Les premières réflexions que lui suggéra la théorie datent de son séjour à Montpellier; il y apprit d'un certain Lacroix la fameuse règle de l'octave publiée depuis quelques années. Il l'a écrit lui-même quelque part, et tout en niant qu'il y eût trouvé le moindre secours pour ses découvertes, il convient que l'insuffisance de cette règle lui inspira la pensée de s'adonner à la doctrine.

Cependant son engagement venait d'expirer. Une longue absence et l'habitude des voyages avaient donné une certaine maturité à sa raison, tout en dissipant les illusions du cœur; Dijon n'avait plus de danger pour lui, il y revint de l'aveu de sa famille. Mais ce fut en vain qu'on chercha à l'y retenir en lui offrant l'orgue de la Sainte-Chapelle; il refusa. Un instinct secret l'entraînait vers un plus vaste théâtre; les idées nouvelles qui commençaient à l'assaillir et qu'un travail assidu fécondait sans cesse, lui faisaient concevoir d'ambitieuses espérances; il rêvait la gloire, la fortune. Quel autre lieu que Paris pouvait lui convenir? Il partit donc vers 1717 ou 1718, bien décidé à étudier d'après les artistes célèbres dont le nom avait pénétré jusque dans les provinces.

Marchand l'organiste, fort à la mode en ce temps-là, se trouvait dans toute la force de l'âge et du talent. Il s'était fait une réputation brillante, moins encore par son mérite réel que par sa présomption et son inconduite, qui le mirent d'abord en faveur auprès du régent, mais finirent par le faire exiler à Dresde. Les femmes se disputaient alors ses leçons de clavecin, qu'il donnait au prix d'un louis d'or par séance, et tout Paris courait l'écouter lorsqu'il touchait à l'orgue des Grands-Cordeliers. Rameau vint donc se loger auprès du monastère pour ne pas perdre une seule occasion d'entendre l'illustre maître et d'étudier son style. Marchand, à qui il se présenta, l'accueillit d'abord avec bien-

(1) Ces enfants étaient : Jean-Philippe Rameau, dont nous parlons ici; Catherine Rameau, qui professa long-temps le clavecin à Dijon, et mourut en 1762; Claude Rameau enfin, l'un des plus grands organistes de l'ancienne école française, qui occupa à différentes reprises l'orgue de l'abbaye de Saint-Bénigne et celui de la cathédrale de Dijon. Il est mort en 1761.

veillance, le flatta par de belles promesses et lui donna même quelques leçons; mais lorsqu'il eut vu des pièces d'orgue et surtout des fugues de son protégé, ce grand zèle se refroidit singulièrement, et son crédit ne fut plus mis en œuvre que pour susciter des obstacles à celui qui sollicitait son appui. Rameau, qui ne vivait que du produit de ses leçons, vit diminuer insensiblement cette unique ressource; ce n'était pas en touchant comme remplaçant, aux Jésuites ou aux Pères de la Merci, qu'il pouvait se maintenir à Paris. La nécessité d'ailleurs de pourvoir à sa subsistance lui laissait à peine quelques moments pour se livrer à l'étude sérieuse de son art et aux travaux théoriques dont il commençait à rassembler les éléments. Il tenta un dernier effort avant de prendre un parti désespéré; la place d'organiste à Saint-Paul était mise au concours, Marchand devait juger du mérite des candidats. Bien que Rameau ne se dissimulât plus son changement pour lui, il n'hésita pas à se placer sur les rangs; le soupçon de l'injustice ne pouvait naître dans son âme franche et loyale.

A la première épreuve épuratoire la majorité des prétendants est écartée; deux adversaires restent seuls en présence: c'est Rameau, c'est Louis-Claude d'Aquin, arrière-neveu du cynique Rabelais, improvisateur brillant, plein de verve et d'enthousiasme. Déjà les deux rivaux avaient joué trois fois, et trois fois le jugement de Marchand était demeuré indécis entre eux tant pour la symphonie que pour l'accompagnement du plein-chant et la fugue. Tout-à-coup le bouillant d'Aquin s'élance au bord de la tribune, jette à bas la tapisserie qui cachait les concurrents à l'auditoire: « C'est moi qui vais toucher, » s'écrie-t-il. Il toucha en effet avec ce feu d'imagination, ce prestige de la main, qui n'appartenaient qu'à lui, et transporta si bien l'assistance et le juge, prévenus en sa faveur par sa jeunesse et sa vivacité, que la réplique de Rameau fut à peine écoutée.

Peu de jours après le triomphe de d'Aquin, son rival prit la route de Lille où il allait tenir l'orgue de Saint-Etienne; mais il n'y séjourna pas long-temps. Son frère Claude lui fit offrir la place d'organiste à la cathédrale de Clermont en Auvergne qu'il laissait vacante par sa retraite. Rameau accepta, et consentit à passer avec le chapitre un bail de longue durée. C'est dans cette position nouvelle que, trouvant des moyens d'existence assurés et le calme si favorable à la vie de la pensée, il s'adonna sans relâche à des travaux sérieux et suivis. Trois ans n'étaient pas encore écoulés et déjà il s'était fait un nom dans la province. Il avait composé plusieurs cantates, *Médée*, *Thétis*, *l'Absence*, *l'Impatience*, qui couraient manuscrites et obtenaient un véritable succès; un assez grand nombre de motets à grand chœur et de pièces d'orgue ou de clavecin dont la plupart ont paru dans le recueil de 1726, refondu et augmenté en 1731. Mais son œuvre de prédilection, le fruit de ses laborieuses veilles, de ses méditations scientifiques, c'était son traité d'harmonie, conception neuve pour l'époque, et qui devait jeter les premières bases de sa réputation. Plein de foi en son avenir et confiant dans l'énergie de sa volonté, Rameau se détermine, pour diriger la publication de son livre, à retourner dans cette capitale, d'où l'avaient chassé la misère et l'envie. Il propose donc la résiliation de son engagement; mais le chapitre, satisfait de ses talents, résiste à ses raisons comme à ses prières, et refuse obstinément de lui rendre sa liberté. A coup sûr une difficulté de cette espèce n'était pas de nature à déconcerter un caractère résolu, dont l'opiniâtreté croissait en raison de la grandeur des obstacles: Rameau prit bientôt son parti. Le lundi dans l'octave de la Fête-Dieu, au salut du matin, il monte à l'orgue, se contente de poser une ou deux fois la main sur un des claviers, puis se retire en fermant les portes avec violence. Mais ce premier essai ne fit pas sensation, on crut que le souffleur ne s'était pas trouvé à son poste. Au salut du soir, Rameau ne met plus de ménagement; il tire les jeux les plus désagréables, combine les mélanges discordants, et accumule dans une improvisation incohérente tout ce qu'il peut imaginer de dissonances et de traits bizarres. Grand scandale au chœur: la sonnette retentit plusieurs fois; mais l'organiste n'entend rien et fait un tout autre bruit que la sonnette. Enfin un enfant de chœur vient lui apporter l'ordre de sortir à l'instant; Rameau ne demandait pas mieux et attendait une réprimande. Lorsque le chapitre lui reprocha son étrange conduite, il déclara qu'il était déterminé à ne jamais jouer autrement, il fallut donc céder; le bail fut résilié, et l'heureux Rameau se hâta de partir. Cependant par une sorte de coquetterie d'artiste tout-à-fait étrangère à son humeur, il ne voulut pas s'éloigner sans effacer cette impression défavorable, et le jeudi de l'octave, après la rentrée de la procession, il toucha de façon à laisser les plus vifs regrets.

Les biographes ne sont pas d'accord sur l'époque de ce second voyage à Paris; mais il est assez probable qu'il y arriva vers la fin de 1721, puisque son traité d'harmonie fut publié en 1722. Cette fois les difficultés s'aplanirent devant son invariable volonté, et quelques années suffirent à le faire distinguer comme théoricien et comme praticien. Son livre avait soulevé tout d'abord des critiques injustes et amères. Les journaux en discutèrent la valeur de manière à fixer sur son auteur l'attention publique. Celui-ci cependant se faisait entendre dans les concerts; les cantates du *Berger fidèle* et d'*Aquilon et Crethie*, ses pièces pour le clavecin, obtenaient dans le monde un succès prodigieux. Les leçons commençaient à lui venir de tous côtés. Il écrivait aussi des fragments de chants et de danse pour les pièces dont Piron fournissait l'opéra-comique encore dans l'enfance, telles que *la Rose*, *le Faux prodige*, *l'Enrôlement d'Arlequin*, etc. Sa position enfin s'établissait trop solidement pour ne pas éveiller la jalousie. L'ouvrage de doctrine qu'il donna en 1726 sous le titre de *Nouveau système de musique théorique où l'on découvre le principe de toutes les règles nécessaires à la pratique*, fut en quelque sorte le signal de la longue croisade dans laquelle tant de publicistes s'engagèrent contre lui. De toutes parts il se vit tancé pédantesquement ou ridiculisé comme novateur. Le moyen, disaient les uns, qu'un simple claveciniste s'entendît aux profondes questions de la science! Était-il possible, répliquaient les autres, qu'un homme enfoncé dans la théorie, qu'un savant fît de la musique agréable? Ce fut précisément la réponse dont le gratifia Houdart de La Motte, l'académicien.

Rameau, dans une lettre datée du 25 octobre 1727 (1) et imprimée depuis dans *le Mercure* en 1765, le priait avec instance de lui confier un poëme dont il désirait écrire la musique. Pour prouver qu'il n'était pas un homme nouveau et qu'il pouvait composer aisément des *airs à succès*, il lui citait le chant et la danse des *Sauvages* qu'on avait entendus avec plaisir au Théâtre-Italien, et plusieurs morceaux de clavecin très estimés par les amateurs, *les Soupirs*, *les Tendres plaintes*, *les Cyclopes*, *l'Entretien des muses*, *les Tourbillons*, etc. Son épître se terminait par ces mots: « Il ne tient qu'à vous de venir les entendre, vous » verrez que je ne suis pas novice dans l'art; » et plus loin: « Je tâche d'y cacher l'art par l'art même. » La Motte, un peu surpris de cette envie de débuter si étrange dans un homme de quarante-quatre ans, n'y vit que la preuve

(1) Ceux qui ont supposé que l'opéra de *Jephté* inspira à Rameau la pensée d'écrire pour le théâtre se sont évidemment trompés. *Jephté* ne fut représenté qu'en 1732, et cette lettre, comme on le voit, est bien antérieure à cette époque.

d'une folie nouvelle. Roy, Danchet, refusèrent comme lui de compromettre le succès d'un ouvrage. Mais le fermier-général La Poplinière, véritable Mécène des artistes et grand admirateur du talent de Rameau, qui passait presque tout son temps à l'hôtel du généreux financier ou à sa somptueuse maison de Passy, se fit fort de lui procurer un poëme. La Poplinière menait un train de prince. Sa maison était, selon Grimm, le réceptacle de tous les états, une vraie ménagerie de gens entretenus à ses frais. Comme bel-esprit cousu d'or, il traitait de puissance à puissance avec les premiers littérateurs du siècle. Voltaire consentit donc, sans trop de difficulté, à faire un opéra; il écrivit *Samson*. La musique, essayée dans le salon de La Poplinière et par son orchestre, plut infiniment à l'auteur des paroles, qui ne douta pas du plus brillant succès. Mais l'Académie royale s'effraya d'un sujet sacré, et l'opéra fut refusé. « Voltaire jeta les hauts cris, » dit La Harpe; il est probable qu'il en eût jeté bien d'autres si la pièce avait été jouée.

Déconcerté de cette mésaventure, l'organiste de Sainte-Croix-de-la-Bretonnerie (car Rameau en exerçait les fonctions depuis quelque temps) allait peut-être renoncer à un dessin contre lequel

Les hommes et les dieux se montraient conjurés,

lorsque l'opéra biblique de Jephté lui donna l'idée de s'adresser à Pellegrin. Il est vrai que le bon abbé avait fait merveille et venait de donner la meilleure tragédie lyrique de l'époque, tout bafoué qu'il était par le comédien Legrand sous le nom de M. de la Rimaille. En dépit de la mode, il avait eu le courage de ne pas mettre à côté du *Décalogue la Législation de Cythère*, si fort en vogue à l'Opéra, et d'accoupler le moins possible les rimes traditionnelles de *cœur* et *ardeur*, de *jour* et *amour*. Rameau lui demanda donc un poëme, et comme Pellegrin était pauvre il exigea une obligation de 500 livres qui fut signée lorsqu'il livra au musicien *Hippolyte et Aricie*. Mais à quelque temps de là, lorsque le premier acte fut répété chez La Poplinière, Pellegrin, émerveillé, déchira le billet en s'écriant qu'il « as» sociait de bon cœur sa tragédie aux chances d'une pareille » musique. »

Pellegrin avait bien jugé: cette musique était assurément fort belle pour l'époque. Il n'y eut qu'un petit malheur, c'est qu'elle ne fut pas d'abord comprise. Le préjugé de l'habitude s'élevait avec force contre l'innovateur. Depuis Lully, en effet, la routine la plus aveugle n'avait pas cessé de régner sur la musique dramatique. Colasse, Charpentier, Desmarets, Campra, Coste, Destouches, s'étaient bien gardés d'altérer la moindre partie du système légué par le Florentin. Mouret, Monteclair, Rebel, Francœur, Blamont, Brissac, tous contemporains de Rameau, n'avaient fait qu'affadir les formes doucereuses de ce vieux style. L'ombre de Lully dominait encore l'Opéra presque un demi-siècle après sa mort, et sa musique comme son nom était devenue chose sacrée en France. Quelle surprise, quelle irritation devait faire naître l'audacieux qui tenterait d'ébranler sur sa base l'idole de la routine! Aussi long-temps avant l'apparition d'*Hippolyte et d'Aricie* il courait dans le monde mille bruits défavorables sur l'étrangeté des intonations âpres et sauvages, des accords dissonants prodigués sans mesure, sur la complication des chœurs, des accompagnements, des symphonies dont Rameau avait rempli son ouvrage. Réellement tout cela était nouveau et inouï jusqu'à ce jour.

A la première représentation, qui eut lieu le 1er octobre 1733, à peine l'ouverture fut-elle terminée et le rideau levé qu'on entendit comme un murmure sourd s'élancer de toutes les parties de la salle, et que cette rumeur confuse, grandissant avec l'indignation, il en résulta le plus horrible tumulte du monde. Il n'y eut qu'une seule voix pour déclarer *Hippolyte* un opéra détestable; Rousseau le satirique écrivit quelque part qu'il fallait *envoyer aux Iroques ce distillateur d'accords baroques*. Seul entre tous les hommes de l'ancienne école, Campra avait dit au prince de Conti que cet opéra contenait assez de musique pour en faire dix. Mais la pièce n'en était pas moins décriée et la salle absolument déserte. Un mauvais plaisant fit circuler un soir dans le parterre l'épigramme suivante qui courut tout le théâtre en un moment :

Si le difficile est le beau,
C'est un grand homme que Rameau.
Mais si le beau, par aventure,
N'était que la simple nature,
Quel petit homme que Rameau!

Rameau cependant soutenait ce désastre avec une admirable fermeté. « Je me suis trompé, disait-il à ses amis, » j'ai cru que mon goût réussirait: je n'en ai point d'autres; » je ne ferai plus d'opéra. » Mais ses amis ne l'entendaient pas ainsi, ils crièrent aussi haut que ses détracteurs. La Poplinière surtout usa de son immense crédit pour ramener l'opinion publique; on écrivit, on disputa, on parla tant, que la foule enfin voulant juger à son tour le jugement des connaisseurs, se trouva toute surprise d'éprouver quelque plaisir à un ouvrage si rudement critiqué. Du plaisir on passa à l'enthousiasme; la persécution se changea en triomphe, et le peuple courut bientôt applaudir avec frénésie l'innovateur sacrilége, que l'abbé Desfontaines accusait « de substituer les spéculations harmoniques aux jouissances de l'oreille. »

Battus sur ce point, les ennemis de Rameau s'évertuèrent à lui vendre bien cher sa victoire, et à lui faire sentir, comme disait le poëte roi, *que le goût du laurier est amer*. Ils ne cessèrent de le harceler sur ses théories; là du moins la discussion était possible. Depuis 1729, Rameau se vit assailli d'objections souvent plus spécieuses que solides et sincères; il répondit à toutes les attaques, et s'engagea dans une guerre de plume pour soutenir les principes émis dans ses ouvrages et repousser de calomnieuses insinuations. Plusieurs numéros du *Mercure de France*, des années 1729, 1730, 1731 et suivantes contiennent des fragments curieux de cette polémique; en 1735, l'année même où il donna le ballet des *Indes Galantes* qui consomma la révolution commencée par *Hippolyte* et rendit la critique muette par la fraîcheur et la fécondité d'imagination qu'il sut y déployer, le P. Castel avança dans les Mémoires de Trévoux que Kircher était le véritable auteur des découvertes dont Rameau se faisait honneur et que l'Académie avait approuvées en 1734 sur le rapport de Réaumur, Gamaches et De Mairan. La réponse que Rameau publia en 1736 fut acerbe, et respirait l'indignation de l'honnête homme outragé dans ce qu'il a de plus cher au monde. De vaines dénégations ne pouvaient lui suffire; il cita les termes de Kircher, prouva qu'il n'avait même pas soupçonné la basse fondamentale, et somma son antagoniste de produire ses autorités. Le P. Castel ne souffla mot, et le public vit bien par cette querelle, qui fit grand bruit, de quelles armes se servaient les adversaires de Rameau.

Celui-ci trouvait cependant de grandes compensations à tant d'amertumes; comme organiste, l'opinion publique le plaçait au-dessus de Marchand et à côté de Clérembault; et bien que les plus dégoûtants libelles, tels que l'allégorie de *Marsias*, en vinssent jusqu'à attaquer sa manière de doigter, toujours est-il que la vogue de ses œuvres musicales

allait croissant, et qu'au rapport du *Mercure* elles obtenaient à la *salle du concert* les plus vifs applaudissements.

Maurice Bourges.
(*La suite au prochain numéro.*)

PHYSIOLOGIE ET PHYSIOGNOMONIE

DE LA VOIX HUMAINE,

SELON LA DOCTRINE DES ANCIENS.

Il est une infinité de matières sur lesquelles les auteurs anciens ne nous ont laissé que des documents fort inexacts ou fort imparfaits, sinon entièrement erronés; toutefois ces monuments n'en sont pas moins curieux à étudier sous divers points de vue, car les vérités que nous connaissons, ou que nous croyons connaître, ont plus d'une fois acquis un nouvel éclat de l'examen attentif des anciennes aberrations, et l'étude philosophique des livres où l'erreur est mêlée à la vérité a bien souvent inspiré les idées les plus fécondes; c'est dans ce but que nous rassemblons ici quelques unes des opinions de l'antiquité sur la nature de la voix et sa physiognomonie.

On sait quelle importance les philosophes grecs, et particulièrement Pythagore, Socrate, Platon, Aristote, attachaient à cette dernière science, conjecturale sans doute, mais qui en bien des cas trompe rarement un observateur exercé. Il faut aussi remarquer que chez les anciens elle reposait sur des bases plus solides que chez les modernes; on ne connaissait point alors cette hypocrisie perfectionnée si commune dans nos temps, et qui a fait dire d'un éminent personnage que la partie postérieure de son corps pouvait recevoir un coup de pied sans que sa figure en témoignât rien. Ces sortes de gens n'existaient point chez les anciens, en sorte qu'ils pouvaient avec plus de raison que nous juger du moral par le physique, de la rectitude de l'esprit par la régularité des formes et des mouvements de l'âme, par la convenance et la grâce de la démarche. L'intérêt qu'ils attachaient à ce genre d'observations a fait que beaucoup de leurs opinions sur cette matière nous sont parvenues. Le Napolitain Jean-Baptiste Porta ou Della Porta les a soigneusement recueillies, et avec assez d'ordre pour que son livre soit encore cité et ait servi de modèle à beaucoup d'autres.

Ce n'était pas seulement les sensations perçues par l'organe visuel qui guidaient le jugement des anciens; ils croyaient que l'oreille fournit aussi des moyens d'observation qui ne doivent pas être négligés. Sous ce rapport, ils pensaient en premier lieu que l'on peut tirer des indices sur les mœurs et les habitudes des hommes de la ressemblance de leurs voix à celle de certains animaux : telle était l'opinion de Polémon et d'Adamante. En effet, disent-ils, la voix ou, pour parler plus exactement, l'émission de la voix humaine, peut offrir des rapports assez immédiats avec le grognement du cochon, le braire de l'âne, le hennissement du cheval, le bêlement des brebis et des chèvres, etc., de même que la forme du visage de l'homme offre souvent des rapports frappants avec celle de la tête de ces animaux. Telle est aussi l'opinion d'Albert-le-Grand; et avant lui Diogène s'étonnait avec raison que pour acheter un esclave et juger d'un homme l'on se bornât à en examiner l'apparence, tandis que l'on n'achetait pas une marmite sans avoir aussi examiné quel son elle rendait.

Résumons d'abord les opinions des anciens sur la nature de la voix humaine.

Hippocrate se borne à considérer la voix comme un résultat du souffle, c'est-à-dire de l'air aspiré, puis repoussé par le poumon, et établit la distinction ordinaire des voix en aiguës, graves et moyennes.

Chez les anciens, on comparait la voix aiguë à un instrument affûté en pointe comme un poignard qui ne frappe qu'un fort petit espace, mais pénètre profondément, et la voix grave à un instrument contondant dont l'action moins pénétrante s'étend sur une vaste étendue; ils attribuaient cette variété de résultats à la rapidité et à la lenteur du mouvement de l'air. On pensait communément que la gravité de la voix venait de la quantité d'air mise en mouvement, et l'on supposait que cet air, en raison même de son abondance, ne pouvait être émis qu'avec lenteur; cette opinion était celle d'Aristote.

Galien prétend que la gravité de la voix se règle par la largeur du gosier, laquelle résulte elle-même de la chaleur interne du corps humain. Le propre de la chaleur, dit-il, est de détendre, et lorsque le tube vocal qui communique au poumon se détend, il produit un son plus grave; toutefois il ajoute que cette circonstance n'est qu'accidentelle, et que la grosseur de la voix provient surtout de l'ampleur de la trachée-artère. C'est aussi l'opinion d'Aphrodisée, qui dit de plus que la chaleur seule produit et augmente la respiration. Vitruve, d'un autre côté, fait observer que les hommes qui habitent les extrémités septentrionales du monde ont les voix les plus graves, ce qui naît, dit-il, de l'humidité surabondante de ces contrées.

Les voix aiguës proviennent du peu de largeur de la trachée-artère. Aristote suppose que l'acuité de la voix naît de la faiblesse du souffle; voilà pourquoi, dit-il, les enfants qui n'ont pas atteint l'âge de puberté, les femmes, les vieillards décrépits et les eunuques ont des voix aiguës; il croit que ces sortes de voix ne pouvant mettre en mouvement qu'une très petite quantité d'air, et cet air se produisant immédiatement au-dehors, doit nécessairement amener un son maigre et inconsistant; voilà pourquoi, ajoute-t-il, la voix de l'homme, lorsqu'il s'affaiblit, devient plus aiguë, et telle est la raison qui, dans l'antiquité, faisait comparer les vieillards aux cigales.

Nous avons vu, il y a un instant, Vitruve donner aux habitants des extrémités septentrionales les voix les plus graves; il était naturel qu'il donnât les voix les plus aiguës aux habitants de la région opposée. Il prétend que cette différence naît de la différence du sec à l'humide, et pour le démontrer, il propose une expérience assez singulière. Prenez, dit-il, deux vases de poids semblable et cuits également, de manière à ce qu'ils rendent le même son au sortir de la fournaise; jetez alors l'un de ces vases dans l'eau, puis retirez au bout d'un instant; frappez de nouveau les deux vases, et vous trouverez qu'ils diffèrent entre eux de son et de poids, et que celui qui a été imbibé d'eau donne le son le plus grave.

Voici comment les anciens médecins expliquaient la mue de la voix qui, comme on le sait, survient communément chez les enfants à l'âge de quatorze ans. Lorsque les enfants passent à l'âge de puberté, disent les anciens auteurs, il s'opère un changement dans toute la machine; le poumon acquiert plus d'ampleur et la trachée-artère se dilate; or, dans cette dilatation, l'accroissement plus ou moins considérable n'a pas lieu également, en sorte que la structure intérieure du conduit vocal étant pleine d'aspérités, le son qui en sort est lui-même rauque et inégal. La structure de la trachée-artère des boucs et des oiseaux à voix rauques, tels que la grue, est constamment inégale dans sa partie interne, et elle est également telle chez les enfants lorsque leur organe acquiert le développement qui caractérise la voix masculine. C'est pour cela que les Grecs exprimaient l'idée de *muer* (en parlant de la voix) par le mot τραγίζειν,

auquel répondrait exactement notre verbe *boucquiner*, pris non dans le sens figuré qu'on lui donne ordinairement, mais dans le sens propre qui indiquerait en ce cas la similitude qui existe entre la voix en mue et le bêlement du bouc.

Nous venons de donner le précis des opinions de l'antiquité sur la physiologie de la voix, passons maintenant à sa physiognomonie. Nous devons faire une observation préalable; c'est que la division des voix en grave, moyenne et aiguë doit ici s'appliquer à chaque sexe; ainsi nous entendons par voix graves les voix de basse et de contralte; par voix moyennes, celles de baryton et de mezzo-soprane; enfin par voix aiguës celles de tenor et de soprane. Il est du reste aisé de s'apercevoir que dans l'exposé qui va suivre on a fort peu tenu compte des voix féminines, et que toutes les observations ont été faites sur des voix d'homme.

La gravité de la voix est, en général, un indice de courage et de force; aussi est-elle l'apanage des mâles dans toute la nature, et les hommes sont-ils désignés chez les Grecs par l'épithète βαρύφωνοι. Aristote cependant s'est imaginé que la voix du taureau était plus aiguë que celle de la vache, ajoutant que la voix de cet animal ne nous semblait grave que par la comparaison que nous en faisions avec celle d'autres animaux. Parmi ceux-ci l'on a observé que les plus courageux ont une voix grave et éclatante. Aristote, Adamante et Polémon ont remarqué que les hommes les plus braves ont ordinairement une voix forte, déterminée et soutenue, unie à une grande chaleur de tempérament. Tel était, selon Homère, le vaillant Diomède, renommé par son impatiente audace, sa bravoure et son intrépide ardeur.

Une voix grave, accompagnée d'une émission de son ferme, égale et posée, annonce, selon Aristote, une âme noble et magnanime.

Les voix graves, fortes, mais inégales, appartiennent, selon divers anciens, aux gens querelleurs qui ne savent jamais céder, injurient leurs adversaires, et sont d'ailleurs peu vindicatifs. Ces voix se rapportent à celle de l'âne qui, comme on le sait, joue un rôle assez important dans une des circonstances les plus critiques de la mythologie grecque. On se souvient, en effet, que lorsque Jupiter eut à se défendre contre les géants qui prétendaient escalader le ciel, il appela tous les dieux au combat. Ceux-ci commençaient à plier quand arriva Bacchus, accompagné de sa suite ordinaire, les sylènes et les satyres montés sur des ânes. A peine la troupe se fut-elle approchée que la crainte s'empara des montures, qui poussèrent de tels cris que les géants épouvantés prirent la fuite; ainsi les dieux furent sauvés par les ânes, et à cette occasion deux d'entre eux furent admis parmi les constellations célestes (c'était la croix d'honneur de l'époque). Ce n'est pas précisément à la voix des ânes que l'on doit rapporter celle des querelleurs, c'est plutôt à celle du butor, oiseau stupide et criard, dont la langue française applique le nom aux hommes grossiers, dépourvus d'éducation et de toute culture, et souvent prétentieux et insolents.

Une voix grave et forte, mais obtuse, annonce des rapports de caractère avec le lion selon les uns, avec le chien selon d'autres.

La douceur dans les voix graves dénote, selon Aristote, Adamante et Polémon, des mœurs honnêtes et tranquilles; si les sons sont lentement émis, cette voix se rapproche de celle des brebis, dont tout le monde connaît la mansuétude. Au dire du premier de ces mêmes auteurs, la sonorité des mêmes voix annonce l'éloquence naturelle et les dispositions belliqueuses.

La voix grave qui va se portant vers l'aigu appartient aux gens chagrins et emportés, et annonce quelque rapport avec le caractère du bœuf. Albert-le-Grand ajoute qu'ils sont très impressionnables et naturellement mélancoliques; Ptolémée remarque, à ce propos, que les mugissements tendent vers le grave, et les hurlements vers l'aigu.

Les voix profondes et flexibles indiquent des rapports avec la nature du lion.

Si des voix graves nous passons aux voix aiguës, nous trouvons, dans Aristote, qu'elles annoncent en général la faiblesse et la timidité : telle est la voix des cerfs et des lièvres. Les voix aiguës-douces dénotent particulièrement la timidité; les aiguës fortes marquent un caractère emporté.

La voix aiguë émise avec éclat se rapporte à celle des oiseaux, et marque la folie, la vanité, les pensées extravagantes, et le penchant aux plaisirs sensuels; les voix aiguës molles et saccadées appartiennent aux hommes efféminés; les voix aiguës criardes se rapprochent de la nature de la chèvre, et caractérisent la stupidité et, selon d'autres, la disposition à l'épilepsie; les voix bêlantes qui, par leur dureté et leur volume, rappellent le bêlement des brebis, annoncent en général un naturel faible et inepte; car, au dire de l'antiquité, le mouton est le plus sot de tous les animaux.

Quant aux voix moyennes en éclat et en étendue, Aristote dit qu'elles dénotent l'homme sage, prévoyant, vrai et juste; si ces mêmes voix ont de l'aspérité, elles annoncent le penchant au plaisir. La raison qu'en donne Aristote, c'est que la voix des cerfs et des grenouilles devient rauque et inégale au temps du rut; d'autres ont appuyé cette opinion en observant que la mue, chez les mâles, coïncide précisément avec le passage de l'enfance à la puberté.

Les naturels envieux et soupçonneux s'annoncent par une voix douce et claire; les gens dissimulés retiennent sans cesse l'émission de leur voix; la méchanceté, l'amour du luxe, se manifestent dans les voix faibles et pleureuses; les voix grêles dénotent ordinairement un naturel bon, modeste et paisible : Aristote, Platon, Plutarque, avaient des voix grêles; les voix nasillardes sont, en général, un indice défavorable.

Telles étaient les principales opinions des anciens sur les différentes voix considérées seulement en elles-mêmes; mais ils ne s'en tenaient pas là, et tiraient des inductions non moins importantes de l'application de la voix au langage. C'est dans ce sens que Socrate dit à un jeune homme de belle apparence, mais fort silencieux : Parle, si tu veux que l'on te voie.

Dans la bouche d'un esprit élevé, le langage sera ferme, égal et posé; dans celle d'un petit esprit donnant de l'importance aux choses les plus futiles, il sera tout au contraire véhément et précipité. Le langage rapide uni à une voix grêle annonce la fatuité, la sottise, l'habitude du mensonge; celui qui parle gravement et également est, en général, doux et ami de la paix. La modestie s'annonce souvent par la lenteur du débit; au contraire, les dispositions à la violence, à l'injustice, à la haine, se manifestent fréquemment dans un langage mêlé de sons inégaux et en quelque sorte disloqué.

On pourrait recueillir à cet égard un grand nombre d'autres remarques, mais les esprits observateurs et réfléchis les feront facilement eux-mêmes. Nous croyons donc inutile de nous étendre davantage dans l'exposé que nous venons de faire des opinions physiognomoniques des anciens en ce qui concerne notre spécialité; opinions qui font partie d'une science autrefois fort prisée, long-temps négligée, puis renouvelée et éclairée d'une vive lumière par le célèbre Lavater, qui me semble pouvoir être considéré comme l'inspirateur des systèmes qui depuis ont illustré les noms des docteurs Gall et Spurzheim.

J. Adrien de La Fage.

LA CATALEPTIQUE.

PRODIGE MUSICAL.

Il y a long-temps que le magnétisme et le somnambulisme n'ont fait parler d'eux, n'ont opéré des prodiges; mais ceux qui y croient, le pratiquent, le professent, n'en sont pas moins fidèles à leur culte, et ne cessent de plaider sa cause. Le docteur Frappart a publié dernièrement sur cette matière plusieurs lettres adressées à MM. Arago, Bouillaud, Broussais, etc., qui n'ont pas été sans retentissement. M. Azaïs, l'auteur si connu du système des compensations, a fait aussi paraître, il n'y a pas long-temps, un ouvrage sur le magnétisme et le somnambulisme pour lequel le ministre de l'intérieur a souscrit.

Qui n'a entendu parler dans le temps du père de *l'enfant*, et de la petite merveille qui avait nom Léontine? Ce bon M. Fay croyait avec fanatisme, et croit même encore, à ce que nous pensons, au pouvoir illimité du magnétisme. Il sait, au moyen de la science susdite, des choses bien plus extraordinaires que celle qu'il a faite en donnant le jour à sa petite merveille. Il a découvert par le magnétisme les conséquences et les suites non pas qu'a eues, mais qu'aura la révolution de juillet; il peut se faire indiquer s'il le veut, par un sujet soumis à son influence magnétique et plongé par lui dans le somnambulisme, une infinité de trésors enfouis dans la terre et qui y gisent depuis des siècles. Mais tout cela n'est rien en comparaison des choses prodigieuses qui résultent d'une maladie appelée la catalepsie, et dont nous avons vu nous-même les effets les plus surprenants et les moins explicables.

Il y a fort long-temps que, nous trouvant à Lyon, nous fûmes invité à nous rendre chez madame de Saint-P*** pour essayer sur cette dame, atteinte de catalepsie, le pouvoir du chant et de la musique instrumentale. Sa vie s'écoulait dans les plus tristes alternatives; elle passait d'un état languissant et de malaise à celui de convulsions, dont elle ne sortait que pour tomber dans un état de mort apparente. En cet état de catalepsie, elle était étendue sur un lit de repos, les yeux fermés, ne donnant aucun signe de vie que ceux des battements du cœur et les puisations du pouls, qui n'étaient pas plus fréquent que dans l'état normal. Elle pouvait rester dans cette situation sans prendre le moindre aliment pendant huit jours, quinze jours, un mois et plus. Plongée dans une complète immobilité, son teint, naturellement pâle, se colorait légèrement lorsqu'elle entendait de la musique; et par de légères tentatives non suivies d'effet, trahie qu'elle était par sa faiblesse, elle essayait de se mettre sur son séant lorsqu'on chantait, ou bien qu'elle entendait les sons des instruments. Mais pour qu'elle pût percevoir la mélodie ou l'harmonie, il fallait que ceux qui la lui faisaient entendre se missent en communication avec elle au moyen d'une chaîne de laiton que chaque exécutant se passait autour du poignet, et qui touchait également la malade au pied ou par le bout du doigt, quelque légèrement que ce fût. Sans ce moyen de communication, un orchestre de cinq cents instrumentistes et d'autant de chanteurs, accompagnés de deux pièces de canon de quarante-huit, auraient pu fonctionner auprès de la malade sans troubler le moins du monde son profond sommeil.

La plupart des médecins de la ville étaient venus constater les symptômes surprenants de cette maladie, et cherchaient à s'en expliquer les effets; ils observaient avec curiosité seulement et dans l'intérêt de la science les différents phénomènes qui se présentaient à chaque instant. Le nom, la position de cette dame dans le monde, la fortune dont elle jouissait, la jolie habitation où elle se trouvait alors située sur le coteau de Fourvière et qui lui appartenait, tout cela ne permettait pas de penser qu'il y eût en cette affaire un calcul de charlatanisme; cependant quelques esprits forts qui n'admettent les choses extraordinaires que comme saint Thomas, en les touchant du doigt, manifestaient quelques doutes au milieu de la foule des croyants, entraînés par le docteur Petit et toute la faculté de Lyon, qui expliquait à qui mieux mieux ce mystère physiologique et pour ainsi dire métaphysiquement pathologique.

Une fois la donnée reçue, on était forcé par l'évidence d'admettre les conséquences étranges de cet état anormal. Ainsi madame de Saint-P*** savait les choses qu'elle n'avait jamais apprises; elle voyait ce qui se passait derrière elle; disait ce que contenaient des lettres écrites en toutes sortes de langues mortes ou vivantes, qu'elle n'avait jamais sues. A de pareilles assertions des médecins qui la traitaient, les uns secouaient la tête en signe d'incrédulité, les autres cherchaient à se convaincre par des expériences qui confondaient leur raison, mais qui confirmaient le dire des gens de l'art. L'auteur de cet article, qui était au nombre de ces derniers, affirme sur l'honneur que plusieurs épreuves qu'il a faites l'ont intimement convaincu que la prédisposition à ce qu'on appelle le don de seconde vue ou divination n'est point une chimère, un de ces contes fantastiques inventés à plaisir pour nourrir chez l'homme un besoin du merveilleux. Ayant mis dans chacune de ses mains un fruit différent, il dit à la cataleptique : Je tiens dans mes mains deux fruits de différente espèce, une cerise et une fraise : — La cerise est-elle dans la main droite?

— Oui.

— Et par conséquent la fraise dans la main gauche?

— Oui.

Sur l'invitation d'un des médecins, celui qui écrit ces lignes s'étant retiré dans l'embrasure d'une fenêtre afin de s'isoler de tout le monde et de se soustraire aux regards des curieux ou des compères, dérangea les aiguilles de sa montre qui marquaient midi, et les mit à neuf heures; puis sa montre dans la main fermée, s'approchant de la malade, il lui demanda si cette montre marquait midi.

— Non.

— Onze heures?

— Non.

— Huit heures et demie?

— Non.

— Dix heures moins un quart?

— Non.

— Neuf heures?

— Oui!

Nous donnons ici la forme de l'interrogatoire qui devait être fait pour amener les reponses les plus brèves, attendu que dans l'état où était madame de Saint-P***, étendue sur un lit de repos, les yeux fermés et ne faisant aucun mouvement, elle ne pouvait disserter ou discuter longuement sur les questions qu'on lui adressait; notez encore que ces questions pouvaient lui être faites à haute voix ou mentalement, et c'est ainsi que lui furent posées celles qu'on vient de lire et plusieurs autres que nous lui adressâmes de la même manière, c'est-à-dire sans aucune articulation orale, mais en remuant seulement les lèvres silencieusement sur la chaîne de laiton qui nous mettait en communication avec elle, mouvement qui suffisait parfaitement pour lui faire comprendre votre pensée. Quelques indiscrets lui adressèrent sur son mariage, qui n'avait pas été heureux, des plaisanteries et quelques questions déplacées qui la firent rougir et murmurer. Au reste, ainsi que nous l'avons déjà dit, la musique produisait chez madame de Saint-P*** l'effet le plus doux, le plus agréable et en même temps le plus salutaire; mais comme on ne pouvait pas lui faire entendre

continuellement de la musique, on la tirait de l'état de mort pour lui faire prendre quelques aliments, puis on la transportait sur un lit dont les quatre pieds reposaient sur quatre pains de résine ; et là, on la stygmatisait au moyen de la machine pneumatique, ce qui lui arrachait des plaintes et des cris, mais ce qui la tirait du moins de son effrayante torpeur.

Tout cela doit paraître inconcevable, impossible aux personnes d'un esprit positif, mathématique ; mais ce qui suit leur semblera bien plus extraordinaire, et peut-être tout-à-fait incroyable.

De même que la phthisie, l'anévrisme, la folie, la goutte, qui, à ce qu'on assure, saute une génération, mais n'en est pas moins comme les autres une maladie héréditaire, la catalepsie se transmet aussi de père en fils, ou de mère en fille. Madame de Saint-P*** a donné le jour à une enfant du sexe féminin qui se trouve atteinte de la même maladie, plus extraordinaire encore que celle de sa mère par ses résultats.

Cette jeune personne, qui est excellente musicienne, a déjà eu quelques attaques de catalepsie. Si elle ne montre pas une intelligence aussi étendue, des connaissances aussi universelles que celles de sa mère, dans ses accès de catalepsie, ses facultés musicales, déjà très développées, ont une perception si profonde et tellement miraculeuse, qu'il suffit, quand la malade est plongée dans sa rêverie ou son état de mort, et qu'on communique avec elle par la chaîne de laiton, de faire vibrer, et c'est le hasard qui a fait trouver ce moyen, un diapason à son oreille, pour qu'aussitôt elle murmure des chants d'une ineffable douceur, d'une régularité parfaite et d'une variété infinie. Après chacune de ces mélodies pleines d'un vague délicieux, et fraîches comme la brise du soir, on entend la jeune fille soupirer à demi-voix, très bas, et comme animée d'un saint enthousiasme, les noms de Rossini, de Meyerbeer, d'Auber, d'Halevy, de Chopin, de Thalberg, etc., etc.

Surpris de ne point lui entendre dire quelques mélodies de Boieldieu, de Bellini, de Schubert, d'Hérold, un musicien lui demanda pourquoi elle ne parlait point de ces illustres compositeurs, pourquoi elle n'en semblait point préoccupée.

— Morts ! morts! dit-elle.

— Mais les chants que vous nous faites entendre ne sont ni de Meyerbeer, ni d'Halevy, ni de Chopin...

— Si, si !

— Ils sont donc nouveaux ?

— Oui.

— Connus ?

— Non.

Et voulant alors lui faire une plaisanterie en parodiant un vers qu'on a fait sur un poëte du XVIIIe siècle : — Peut-être, dit l'interlocuteur à la jeune cataleptique,

Récitez-vous les chants qu'ils composent encore ?

— Oui, oui.

— Et même ceux qu'ils composeront ?

— Oui, oui, oui !

Ainsi, compositeurs de tous rangs, de tout âge, de tout sexe et de toute valeur, tenez-vous pour bien avertis que, grâce à la catalepsie, à cette maladie extraordinaire, prodigieuse, inouïe, mais fort rare heureusement, la vie privée, intime, artistique et solitaire n'est pas plus mûrée que le Champ-de-Mars.

Dr YRNEH DRAHCNALB.

Nouvelles.

*** Aujourd'hui dimanche, pour la continuation des débuts de mademoiselle Nathan, l'Opéra donne *les Huguenots*. Duprez remplira le rôle de Raoul, Levasseur celui de Marcel et madame Nau Marguerite.

*** Les discussions entre les propriétaires de la salle Ventadour qui prétendent être propriétaires du privilége de l'Opéra-Comique et le chef des beaux-arts du ministère de l'intérieur continuent. Il serait temps enfin de savoir quel sera le local où on logerait les Bouffes et où irait l'Opéra-Comique. Mais dans toute cette discussion nous n'entendons pas parler du théâtre de la Renaissance, que deviendra-t-il ?

*** Sgatelli, connu à Rome par ses compositions de musique sacrée, vient de faire exécuter par le sculpteur Gustino Leone un buste de Zingarelli, qui fut son ami. Ce buste a été exposé au Capitole. Sgatelli, qui professe la plus haute vénération pour l'ami qu'il vient de perdre, avait organisé une messe de mort dans l'église Santa-Maria. Plusieurs compositions inédites de Zingarelli ont été exécutées à cette occasion.

*** C'est hier samedi que le tribunal de commerce a dû juger le procès entre MM. Crosnier, Antenor Joly et M. Marié. Nous saurons demain à qui ce ténor tant disputé appartient définitivement. Du reste, ce procès donne une grande responsabilité à M. Marié, car lors de ses débuts il faut qu'il se montre digne des difficultés qu'il a provoquées.

*** Thalberg à peine arrivé à Londres, a donné lundi 24 juin, un grand concert à Hanover Square Rooms : son succès a été complet, il a joué, pour la première fois, une fantaisie sur des thèmes de la *Donna del Lago*, qui a produit le plus grand effet.

*** Samedi prochain 6 juillet, mademoiselle Bazin, cette jeune et jolie cantatrice dont nous avons déjà eu plusieurs fois l'occasion de parler, donnera un concert au *Renelagh*. Elle sera secondée par plusieurs artistes de premier ordre; aussi n'y a-t-il pas de doute que cette soirée sera fort intéressante.

*** M. le duc et madame la duchesse d'Orléans sont allés mardi à l'exposition des produits de l'industrie. Leur visite avait pour objet l'examen des instruments de musique. M. Auber a appelé l'attention de madame la duchesse d'Orléans sur les produits les plus remarquables à divers titres. S. A. R. a manifesté à M. Pape toute son admiration pour ses magnifiques instruments. Cet habile et ingénieux facteur, dont les travaux dans la fabrication des pianos font tant d'honneur à l'industrie française, a exposé cette année encore des instruments de formes nouvelles et très variées, parmi lesquels figurent un piano en ivoire, véritable chef-d'œuvre d'art; un piano à queue de nouvelle construction, un piano-console, etc. La princesse, après lui avoir dit les choses les plus flatteuses sur la supériorité de ses instruments, a fait acquisation d'un piano en forme de guéridon.

*** Mardi dernier le duc et la duchesse d'Orléans se sont arrêtés à l'exposition devant les pianos de M. Montal, élève de l'institution des jeunes aveugles et *aveugle* lui-même; la position spéciale de ce fabricant auteur du livre sur la *théorie de l'accord*, inventeur de procédés nouveaux et professeur de hautes mathématiques méritait de l'intérêt. M. Montal montrait lui-même les diverses innovations introduites dans ses instruments, et avec tant d'habileté que l'on pouvait douter qu'il fût privé de la vue. Cette scène curieuse avait groupé beaucoup de monde autour des visiteurs.

*** Depuis l'ouverture de concerts aux Champs-Elysées, le public se porte de préférence à ceux de M. Dufrène. C'est en effet pour les amateurs de bonne musique un véritable plaisir d'entendre MM. Lavigne, Rémusat, Jancourt, Autrique, Bernard, etc. M. Dufrène, dont la verve ne tarit pas, vient encore de donner un nouvel attrait à ces soirées délicieuses en composant plusieurs nouveaux quadrilles au nombre desquels se distinguent *le Carillonneur* et *la Ronde de nuit*, qui augmenteront la vogue de ces concerts.

*** M. Van Nuffel a donné jeudi 27 juin, à l'hôtel de Gevres, une matinée musicale. Ses élèves ont prouvé qu'ils ont fait beaucoup de progrès dans les cours dirigés avec les plus grands soins par cet habile professeur.

Le Directeur, MAURICE SCHLESINGER.

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

6e Année. — 1839. REVUE ET N° 27.

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS,

JOURNAL DES ARTISTES, DES AMATEURS ET DES THÉATRES;

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, DE BALZAC, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, CASTIL-BLAZE, PHILARÈTE CHASLES, F. DANJOU, EDME SAINT-HUGUE, ALEX. DUMAS, ELWART, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), AD. GUÉROULT, F. HALÉVY (de l'Institut), JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, G. LEPIC, LISTZ, MARX, EDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, L. RELLSTAB (rédacteur de la GAZETTE DE BERLIN), GEORGES SAND, J.-G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT A LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE.

Paris.	Départ.	Étrang.
3 m. 8	9 »	10 »
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	34 »	38 »

La Revue et Gazette Musicale paraît le dimanche et le jeudi de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la *Revue et Gazette Musicale de Paris*, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; et chez tous les marchands de musique de France.

POUR L'ALLEMAGNE, A LEIPZIG, CHEZ KISTNER.

Prix d'abonnement à la *Revue et Gazette Musicale*, 30 fr. par année.

Paris, Jeudi 4 juillet 1839.

IL SERA DONNÉ CHAQUE MOIS UNE LIVRAISON des *ARCHIVES CURIEUSES DE LA MUSIQUE*, et un *fac simile* de l'écriture de musiciens célèbres.

ANNONCES : 50 c. la ligne de 28 lettres.

SOMMAIRE. *Littérature de la musique :* De quelques ouvrages publiés récemment en Allemagne et en France, par Fétis. (Deuxième article). — *Biographie :* Rameau, par Maurice Bourges. (Suite). — Le Jugement dernier de Gluck, par A. M. — Anecdote. — Nouvelles. — Annonces.

LE PAGANINI II.

On se souvient peut-être qu'en parlant des artistes qui ont été passer à Londres la belle saison, nous avons nommé *M. Haumann* avec éloge, seulement nous nous étonnions que, dans son enthousiasme irréfléchi, la presse anglaise eût comparé *M. Haumann* à *Paganini*, à qui l'on ne compare *personne*. Là dessus, en artiste bien élevé et modeste, *M. Haumann* se récrie que l'on lui fait injure, et qu'il ne trouve pas déjà la comparaison si mauvaise. Jamais, que nous sachions, la vanité d'un joueur de violon n'a été poussée plus loin; nous lui donnons des éloges, il nous répond par des injures. Donc, puisque *M. Haumann* y tient si fort, nous sommes tout disposés à le reconnaître pour *Paganini*, mais pour *Paganini II* tout au plus; et encore ne nous est-il pas démontré que, malgré cette concession dont *M. Haumann* seul sera dupe, nous ne soyons pas exposé de nouveau à la colère de *M. Haumann*, et aux injures de son journal officiel. Au reste, il paraît que cette lettre du célèbre *Paganini II* a profité au célèbre journal qui a été à l'instant même encombré par l'affluence des visiteurs et par le nombre toujours croissant des abonnés, à ce point que la susdite feuille annonce à l'univers entier qu'elle est obligée de déménager encore une fois. Tout bien compté, ce sera le quatrième domicile dont elle aura essuyé les plâtres en l'an de grâce et de désabonnement 1839.

M. S.

LITTÉRATURE DE LA MUSIQUE.

DE QUELQUES OUVRAGES PUBLIÉS RÉCEMMENT EN ALLEMAGNE ET EN FRANCE, CONCERNANT LA MUSIQUE, L'HARMONIE ET LE CONTRE-POINT.

(Deuxième article.)

1° *Essai d'une théorie systématique de la composition* (de la musique), par M. Godefroi Weber.
2° *Traité de composition*, par M. A. André.
3° *Science générale de la musique*, par M. Ad.-B. Marx, professeur de musique à l'université de Berlin.
4° *Science de la composition musicale, théorique et pratique*, par le même.

J'ai dit dans l'introduction de mon premier article (1) que les principaux traités généraux de musique publiés en Allemagne depuis 1810, sont ceux de MM. G. Weber, André et Marx; je me propose dans celui-ci d'en faire une analyse simultanée, parce que je crois que, de leur comparaison, pourra résulter un enseignement utile pour quiconque voudra connaître l'état actuel de la science de la musique dans un pays où sa culture pratique est plus généralement répandue qu'en aucune autre partie de l'Europe. Je commencerai toutefois mon examen par le livre de M. Weber, d'abord parce qu'il est le premier en date; en second lieu, parce que sa théorie, après avoir eu un succès d'éclat pendant quinze ans, semble être maintenant abandonnée pour des méthodes plus nouvelles. Je me propose de dire aussi quelques mots concernant les vicissitudes de la fortune de cet ouvrage.

Vers la fin du XVIIIe siècle, deux écoles de composition, basées sur des systèmes différents en plusieurs points essen-

(1) Voir le numéro de la *Revue musicale* du 16 mai 1839.

tiels, furent dominantes en Allemagne, et leurs théories partagèrent l'opinion des musiciens instruits de cette époque : ces écoles furent celles d'Albrechtsberger et de l'abbé Vogler. Albrechtsberger n'avait point une de ces imaginations hardies dont les études aboutissent au besoin de la reconstruction radicale d'un système de connaissances ; esprit sec et froid, il avait reçu dans sa jeunesse la tradition de l'ancienne doctrine de Fux, et le but de sa carrière de professeur avait été seulement d'en faire l'application à la tonalité moderne, en l'expliquant par des exemples analogues à cette tonalité. Ce but, il l'atteignit dans son livre intitulé *Gründliche Anweisung zur Composition* (1), ouvrage traduit en français par Choron sous le titre de *Méthode élémentaire de composition*. Ce livre et la Méthode pour apprendre la basse continue (*Kurzgefasste Methode den Generalbass zu erlernen* (2), renferment toute la théorie d'Albrechtsberger concernant l'harmonie et l'art d'écrire. Ce n'est point ici le lieu d'apprécier les qualités et les défauts des ouvrages où ce savant musicien l'a exposée ; je dirai seulement que les partisans de l'école de Vogler ont reproché à cette théorie d'être basée sur des principes trop peu rigoureux.

Je ne propose pas de faire ici l'analyse de la doctrine de Vogler, qui fut connue long-temps en Allemagne sous le nom d'*école de Mannheim*, parce que le musicien qui l'a fondée habita long-temps cette ville, et y ouvrit en effet une école où se sont formés beaucoup d'artistes devenus célèbres, en tête desquels il faut placer les compositeurs Ch.-M. de Weber et Meyerbeer. On trouvera dans la *Biographie universelle des musiciens*, à l'article *Vogler*, l'analyse de sa doctrine, qui, beaucoup moins pratique et plus théorique que celle d'Albrechtsberger, a été exposée par lui dans ses ouvrages intitulés : 1° *Science de la tonalité et composition* (Tonwissenschaft und Tonsetzkunst) (3); 2° *Ecole de musique de la cour palatine* (Kurpfælzische Tonschule) (4); 3° *Manuel de la science de l'harmonie et de la basse continue, d'après les principes de l'école de musique de Mannheim* (Handbuch zur Harmonielehre und für den Generalbass, nach den Grundsætzen der Mannheimer Tonschule) (5); et, d'une manière plus pratique, dans quelques écrits de Knecht (6) Vogler avait entrevu une vérité incontestable, savoir : que la tonalité est le fondement de toute mélodie et de toute harmonie ; mais partant d'un faux principe, ce fut dans la progression arithmétique qu'il chercha l'origine de cette tonalité, comme l'avaient fait avant lui Lévens (7), Ballière de Laissement (8) et Jamard (9); et ce guide trompeur l'égara, comme il avait égaré ses prédécesseurs. La théorie de Vogler n'existe plus aujourd'hui que comme un souvenir dans l'histoire de la science.

C'est au moment où cette doctrine commençait à tomber dans l'oubli que M. Weber fit paraître la première édition de son *Essai d'une théorie systématique de la composition* (1); elle fut publiée en 1817. Le cadre de M. Weber est plus développé que le titre ne semble l'indiquer, car l'auteur commence son ouvrage par les principes élémentaires de la musique. Même chose se remarque dans le livre de M. André, en sorte que ces deux ouvrages sont plutôt des traités généraux de musique que des méthodes de composition.

Mais une autre singularité bien plus remarquable du titre placé en tête du livre de M. Weber, c'est qu'il est en opposition directe avec le contenu de l'ouvrage, qui n'est pas une *théorie*, encore moins une théorie systématique. Écoutons M. Weber lui-même à ce sujet, et voyons comme il s'en est expliqué dans la préface de la première édition de son livre, reproduite ensuite dans les autres :

« Je dois cependant faire remarquer en particulier que » mon *Essai d'une théorie systématique* n'est nullement, » comme plusieurs l'ont pensé, un système dans le sens » scientifico-philosophique du mot ni un ensemble de vérités déduites dans une succession logique d'un principe » suprême. J'ai au contraire établi, comme un trait caractéristique de ma manière de voir, que notre art ne s'approprie nullement, du moins jusqu'à ce moment (1817), » à une semblable base systématique. Le peu de vrai que » nous savons, en ce qui concerne la composition, consiste » encore à l'heure qu'il est en un certain nombre d'expériences et d'observations sur ce qui sonne bien ou mal » dans tel ou tel assemblage de notes. Déduire ces expériences logiquement d'un principe fondamental et les » transformer en science philosophique, en système, voilà » ce qu'on n'a pu faire jusqu'à présent, comme j'aurai souvent occasion de le faire remarquer dans le cours de l'ouvrage. On voit partout avec évidence que les théoriciens, » jusqu'à ce jour, au lieu d'examiner dans tous leurs détails » les phénomènes de la consonnance et de la dissonance de » tel ou tel assemblage de sons, et de ne commencer la » construction d'un système qu'après cet examen, élèvent » précipitamment l'édifice et avant mûre réflexion, le faisant se présenter sous la forme imposante d'une conception mathématique ; puis, lorsqu'ils rencontrent, ce qui » est inévitable, une multitude de phénomènes qui ne s'accordent pas avec le système établi *à priori* ou même sont » en opposition directe avec lui, que font-ils? ils préfèrent » ranger ces phénomènes dans des catégories d'exceptions, » licences, ellipses, etc., et s'en débarrasser ainsi, plutôt » que de renoncer à la douce illusion de leur système » d'harmonie.

» Mon ouvrage a pour toute prétention le mérite d'examiner les principes d'expérience avec plus de précision, » d'y ajouter de nouvelles observations, de rapprocher » l'une de l'autre les choses du même ordre ou qui semblent s'appartenir, de les lier et de coordonner les faits » suivant le plan le plus raisonnable, non comme des déductions d'une base sévèrement systématique, mais seulement avec le plus d'ordre possible ; en un mot, comme » essai d'une *théorie ordonnée* pour laquelle je ne voulais » pas conséquemment afficher le titre trompeur de *système* » qui me paraissait trop prétentieux. » (Page x-xii, troisième édition.)

Je reviendrai dans la suite de cet article sur les opinions

---

(1) Leipsick, 1790, in-4°; et 1818, in-8°.

(2) Vienne, 1792.

(3) Mannheim, 1776, in-8° de 206 pages.

(4) *Ibid.*, 1778, in-8° de 96 pages.

(5) Prague, 1802, in 8° de XXVI et 142 pages.

(6) *Erklærung einiger von einem der Rechts-Gel. A. in Erlangen angetasteten, aber missverstandenen Grundsætze aus der Voglerschen Theorie*, etc (Explications de quelques principes de la théorie de Vogler attaqués et méconnus par un jurisconsulte d'Erlang), Ulm, 1785, in-4°.

Gemeinnützliches Elementarwerk der Harmonie und des Generalbasses, etc. (Traité élémentaire de l'harmonie et de la basse-continue, etc., d'après les principes de Vogler). Augsbourg et Stuttgard, 1792 — 1798, 4 part. in-4°.

(7) *Abrégé des règles de l'harmonie pour apprendre la composition, avec un nouveau projet sur un système de musique sans tempérament ni cordes mobiles*. Bordeaux, 1743, in-4°.

(8) *Théorie de la musique*. Paris, 1764, in 4°.

(9) *Recherches sur la théorie de la musique*. Paris, 1769, 1 vol. in-8°.

(1) Je n'ai pas trouvé d'expression plus forte que *systématique* pour rendre le mot allemand *geordneten* (ordonné).

de M. Weber à l'égard de la possibilité d'une théorie générale et philosophique de la musique et de son application infaillible à tous les cas possibles de la pratique de l'art; ici je me bornerai à demander ce que peut être une théorie qui ne pose pas de principes, et comment l'auteur de l'ouvrage que j'examine a pu concevoir la possibilité d'existence d'une chose semblable? Et pourtant il est certain qu'il a donné pour titre à son livre: *Essai d'une théorie*, etc. Il n'a point, dit-il, voulu le présenter sous l'apparence ambitieuse d'un système; mais est-ce donc qu'il établit une distinction entre *théorie* et *système?* Ouvrons les dictionnaires, et nous y verrons qu'une théorie est l'arrangement *systématique* des faits d'une science. M. Weber, qui n'a point voulu poser de principes, qui rejette toute idée de système, qui ne veut qu'examiner des faits d'expérience et multiplier les analyses des cas particuliers, n'a donc point fait un *essai de théorie de la composition*, mais un *recueil d'observations analytiques sur divers parties de la musique;* distinction nécessaire pour nous placer au point de vue sous lequel son livre doit être considéré et qui ne préjuge rien contre le mérite de cet ouvrage.

Lorsque la première édition de cet ouvrage parut, le public l'accueillit avec applaudissement, et à peine trois années s'étaient écoulées depuis la publication du dernier volume, qu'une autre édition fut publiée avec de notables changements et des additions considérables. Le même succès fut bientôt acquis à celle-ci (en 1824), et dès ce moment le livre de M. Weber parut être devenu classique en Allemagne. Mais depuis la publication de la dernière édition (1830-1832) une sorte de réaction semble s'être opérée dans l'opinion publique, soit que les tendances assez générales de l'esprit allemand vers les méthodes philosophiques aient inspiré du dégoût pour un livre qui en est absolument dépourvu; soit que l'apparition des premiers volumes de l'ouvrage de M. André, plus didactique et beaucoup plus complet, ait trouvé parmi les musiciens allemands beaucoup de partisans. Peut être aussi les préoccupations sérieuses où l'esprit de M. Weber a été jeté depuis quelques années par ses hautes fonctions dans la magistrature ne sont-elles pas étrangères à cette réaction. Le mouvement qu'il imprimait à la littérature de la musique par la rédaction de l'écrit périodique intitulé *Cæcilia*, s'est progressivement ralenti, et récemment il a retiré sa coopération à ce recueil dont la publication paraît avoir cessé définitivement. La confiance qu'il inspirait en sa doctrine par sa parole paraît s'être affaiblie dès qu'il s'est condamné au silence, et lorsque lui-même a paru indifférent à son succès. Au mois de septembre 1838 je n'ai point rencontré M. Weber à Darmstadt, il était alors dans une propriété qu'il possède à quelques lieues de Mayence; mais plusieurs artistes de la maison du grand-duc m'ont assuré que l'auteur de l'*Essai d'une théorie ordonnée de la composition* paraissait avoir pris la musique en dégoût. Je reviens à son ouvrage.

La dernière édition est divisée en quatre volumes. Le premier renferme deux divisions: l'une relative à la succession des sons dans les diverses formes, l'autre traitant de l'harmonie considérée dans les accords.

Suivant les idées de M. Weber, l'harmonie fondamentale se divise en accords de trois sons placés à la tierce l'un de l'autre, comme *sol, si, re; la, ut mi; si, re, fa*, etc.; et en accords de quatre sons produisant des accords de septièmes, tels que *sol, si, re, fa; la, ut, mi, sol; si, re, fa, la; ut, mi, sol, si*, etc.

Le premier des accords de trois sons est composé de tierce majeure et de quinte juste; le second, de tierce mineure et de quinte juste; le troisième, de tierce mineure et de quinte mineure. Là sont renfermées toutes les formes fondamentales des accords de trois sons. A l'égard de l'harmonie fondamentale des quatre sons, la première donne un accord composé de tierce majeure, quinte juste et septième mineure; la deuxième, un accord de tierce mineure, quinte juste et septième mineure; la troisième, un accord de tierce mineure, quinte mineure et septième mineure; la quatrième, un accord composé de tierce majeure, quinte juste et septième majeure. Dans ces quatre formes sont renfermées toutes les variétés fondamentales des accords de quatre sons.

Ne demandez pas à M. Weber l'origine de ces accords, leurs lois primitives à l'égard de la tonalité, ni aucune autre chose de cette espèce: conséquent avec lui-même, il vous répondra qu'il n'a point de système à cet égard et qu'il ne sait rien de tout cela; mais il vous montrera des exemples de l'emploi de ces accords, et il en analysera les diverses circonstances. Sa méthode est l'empirisme élevé à sa dernière puissance.

Ces deux divisions sont précédées de trois chapitres préliminaires; le premier contient un précis sur le *son*, sur la musique en général et sur l'objet de la composition; le deuxième traite de notre système musical dans la notation, l'ordonnance et la classification des sons, la nature et les rapports des intervalles; le troisième est relatif à la théorie du rhythme.

La méthode suivie par M. Weber dans l'exposition de ces objets est analytique. Si l'auteur de cette méthode n'avait prévenu les objections qu'on pouvait lui faire contre les inconvénients de cette méthode dans le passage de sa préface cité précédemment, je lui dirais que le désavantage de l'analyse trop minutieuse des cas particuliers est de fatiguer l'attention des lecteurs et de charger la mémoire d'une multitude de faits qui peuvent lui échapper à chaque instant, sans espoir qu'elle les retrouve, tandis que des formules générales s'appliquent à tout, et ne sont pas, comme il le pense, des sources d'exceptions et de contradictions. Au surplus, ce système d'analyse détaillée a été adopté par M. Weber pour toutes les parties de son ouvrage; il l'a surtout entraîné fort loin dans les troisième et quatrième volumes, ainsi que je le ferai remarquer plus loin.

Quatre divisions composent le deuxième volume; la première traite de la *tonalité*, dans l'acception du rapport des sons de la gamme (1), et de la gamme elle-même considérée dans ses qualités harmoniques et mélodiques. Cette partie, une des plus délicates de l'art, est traitée par M. Weber avec beaucoup de sagacité. On trouve dans cette division des aperçus vrais et fins sur les propriétés de chaque note de gamme dans les deux modes; et le penchant de l'auteur à examiner les diverses circonstances qui s'y rapportent, dans les moindres détails, y trouve une heureuse application.

La modulation, suite nécessaire de la tonalité moderne, est l'objet de la deuxième division; elle fait beaucoup d'honneur à la sagacité de M. Weber, qui l'a analysée dans ses trois modes, c'est-à-dire dans ses successions diatoniques, chromatiques et enharmoniques. On trouve dans la même division des observations sur les modulations apparentes qui ne déterminent point de changement de ton, bien qu'elles semblent y conduire; c'est une partie neuve de la science qui n'avait point encore été traitée d'une manière satisfaisante.

La cinquième division, qui est la troisième du volume, est relative aux marches d'harmonie. Il me semble que M. Weber y a placé quelques traits qui devraient appartenir à la division de la modulation, et qui ne sont pas, à

(1) Le mot allemand *Tonart* exprime bien cet objet, mais il n'a pas d'équivalent dans la langue française, car celui de *tonalité* n'y répond pas exactement.

proprement parler, des *marches d'harmonie*, désignées, je crois, d'une manière plus précise dans ma *Méthode d'harmonie et d'accompagnement*, sous le titre de *Progressions harmoniques*. Je crois aussi que M. Weber aurait pu présenter une division plus nette et plus méthodique de cette matière en classant les progressions en *marches d'harmonie modulantes et non modulantes*.

La dernière livraison du volume a pour titre : *Modulatorische Gestaltung der Tonstücke im Ganzen* conformation modulatoire des pièces de musique dans leur ensemble). Cette partie est peu étendue, mais elle est traitée aussi bien que peut l'être une chose qui de sa nature appartient plus à l'esthétique qu'à la didactique.

Au résumé, le deuxième volume de l'ouvrage de M. Weber est fort satisfaisant et contient beaucoup d'aperçus ingénieux dont la science peut faire son profit. Il me semble que c'est la partie du travail qui mérite le plus d'éloges.

Le troisième volume est composé de trois divisions : la première traite des cadences et des terminaisons incidentes ou finales. Ici se reproduit un défaut d'ordre que j'ai signalé en parlant de la cinquième division ; car certaines progressions qui s'y trouvent devraient être placées parmi les marches d'harmonie. J'y retrouve aussi les défauts de cette analyse trop minutieuse de circonstances harmoniques peu importantes considérée par M. Weber comme la meilleure méthode d'enseignement, et qui me semble plus fatigante qu'instructive, parce qu'elle ne se résume point en un principe concis et fécond en résultats.

La huitième division, qui est la deuxième de ce volume, est relative aux *notes de passage* considérées dans l'harmonie et dans la mélodie. Beaucoup d'observations judicieuses s'y rencontrent ; mais je ne puis m'empêcher de remarquer encore qu'on pourrait y retrancher un grand nombre d'observations peu utiles, et qui tendent à fatiguer l'attention des lecteurs sans bénéfice réel pour leur instruction. Qui croirait, par exemple, que pour dire ce qu'on doit savoir concernant les notes de passage, il a fallu employer *cent trente-sept pages* in-8° et plusieurs planches remplies d'exemples? Traité de cette manière, un livre qui renfermerait réellement tout ce qui est relatif à l'art d'écrire en musique se composerait de plus de vingt volumes ; car il est facile de comprendre quelle serait la multitude de détails pour tous les genres de contre-points, d'imitations, de canons, de fugues, de styles, d'emplois et de classifications des voix, des instruments, etc.; ce serait à prendre la science en aversion, rien qu'à voir le livre qui la renfermerait.

Sous le titre de *Von einigen besonderen Arten harmoniefremder Tœne*, M. Weber a traité des notes étrangères à l'harmonie, telles que les anticipations, les appoggiatures, les notes portées, etc.

Le quatrième volume est divisé en trois parties principales, suivies d'un supplément sur la tonalité du chant choral. La première division du volume qui est la dixième de l'ouvrage, renferme des considérations sur les mouvements par sauts ; on y trouve cet esprit de fine analyse qui brille dans les autres parties de l'ouvrage. La onzième division est destinée à l'examen des successions d'intervalles semblables, et surtout des quintes et des octaves parallèles. Ici encore, l'absence de théorie a jeté de la confusion dans le travail, car l'examen de ce sujet appartient à la doctrine de la tonalité ; M. Weber a du reste longuement discuté la matière, car il y a employé soixante-dix-huit pages et plusieurs planches d'exemples.

Tel est l'ensemble de ce grand ouvrage où l'on ne trouve que des principes élémentaires de musique et des examens analytiques de simples questions d'harmonie que M. Weber appelle *l'art de la composition pure*. Il est facile de comprendre, d'après ce que j'en ai dit, que dans un livre où les cas particuliers sont si multipliés, en l'absence de toute base systématique, ces questions sont plutôt posées que résolues ; car arriver à conclure des lois générales de ces analyses si laborieusement élaborées, serait aller directement contre l'objet même du livre. L'auteur ne cherche point à dissimuler ce défaut de conclusion, inévitable résultat de son travail ; afin de ne laisser aucun doute à mes lecteurs, je vais le laisser parler lui-même, dans un passage de son livre écrit à l'occasion d'une polémique soulevée il y a dix ans par un article de la *Revue musicale*. Mais avant de rapporter ce passage, il est nécessaire que je rappelle l'état de la question.

FÉTIS père.
Directeur du Conservatoire de Bruxelles.

(La suite au prochain numéro.)

Biographie.

RAMEAU.

(Suite.)

En 1737, Rameau ouvrit une école de composition où se formèrent plusieurs musiciens distingués, entre autres de La Borde, premier valet de chambre du roi, qui travailla par la suite pour l'Opéra-Comique ; madame de Saint-Maur, qui balança sur le clavier la brillante exécution de son maître, et publia une excellente analyse de son système musical dans le numéro 179 du *Pour et du contre* de l'abbé Prévost (année 1737).

« Le progrès des arts, dit Rameau dans la préface de son Code de musique, est lent et insensible comme l'aiguille du cadran. » Celui de sa réputation avait suivi la même marche ; mais enfin l'heure du triomphe était arrivée pour lui. L'année 1737 vit éclore à la fois ses deux plus beaux titres de gloire, le *Traité de la génération harmonique*, sur lequel l'Académie prononça, onze ans après, un jugement si favorable (1), et la tragédie lyrique de *Castor et Pollux*, son chef-d'œuvre musical.

Le poëme était dû à la plume doucereuse de Bernard, surnommé le Gentil (ce qui n'empêchait pas qu'il ne fût, au dire de Marmontel, l'esprit le plus fade et le plus ennuyeux du monde). L'auteur de *l'Art d'aimer* avait répandu dans *Castor* la plus subtile quintessence de l'héroïsme. D'un bout à l'autre le drame s'enchaîne et se complique au moyen de dévouements et de sacrifices d'amour tout-à-fait surnaturels. Ce thème idéal était assez heureusement varié par de grands effets scéniques. On voyait successivement l'Olympe, l'Elysée, l'enfer ; cet enfer mythologique sans lequel il n'y avait pas alors d'opéra possible. En un mot, tout devait contribuer au succès ; et le succès fut immense. Cette musique, où Rameau donnait la mesure complète de son génie, fit une impression si profonde sur le cerveau déjà malade de Mouret, le *musicien des grâces* (c'était son surnom), qu'il en perdit la raison tout d'un coup. Après le chœur *Qu'au feu du tonnerre*... on fut obligé de l'emporter

(1) Le rapport, rédigé sur les conclusions de Nicole, de Mairan et d'Alembert, se terminait en ces termes : « Ainsi l'harmonie, assujettie communément à des lois assez arbitraires ou suggérées par une expérience aveugle, est devenue par le travail de M. Rameau une science géométrique, et à laquelle les principes mathématiques peuvent s'appliquer avec une utilité plus réelle et plus sensible. »

hors de la salle. Renfermé à Charenton depuis ce moment jusqu'à sa mort, il ne cessait de chanter ce chœur dans ses accès de folie avec des contorsions de possédé. L'effet que produisit cet opéra sur Monteclair fut à coup sûr beaucoup moins terrible, mais peut-être plus extraordinaire. Comme rival, il haïssait Rameau, qui élevait une nouvelle école à côté de l'ancienne; plus d'une fois sa jalousie s'était montrée à découvert. Cependant, après la première de *Castor*, lorsque l'auteur, épouvanté de tout ce qui sentait l'éclat, cherchait à se soustraire par la fuite aux acclamations et aux regards du public qui l'avait aperçu au fond d'une loge, Monteclair l'arrête sur l'escalier et l'embrasse en s'écriant : « Ah! Rameau, quelle musique! » Certes, un triomphe d'un genre si nouveau valait bien l'ovation flatteuse que la cour lui accorda plus tard à Fontainebleau pendant la représentation de *Dardanus* et à la reprise de *Castor*. C'est dans ce dernier opéra que la fameuse mademoiselle Arnould s'éleva au plus haut degré de talent. A propos de l'air de Télaïre, *Tristes apprêts*, Rameau disait : « Cette fille fait mieux que le chanter, elle le pleure. » Sur quoi l'abbé Desfontaines fit observer obligeamment que « puisque M. Rameau prenait des cris pour des pleurs, il fallait que l'âge lui eût terriblement endurci l'oreille. » Il avait alors cinquante-quatre ans, et n'avait commencé à travailler pour l'Opéra qu'à cinquante.

Son génie néanmoins ne perdit rien de sa vigueur et de sa fécondité, et jusqu'en 1761, c'est-à-dire jusqu'à soixante-dix-huit ans, il ne cessa de produire pour la scène, de continuer ses travaux scientifiques, et de soutenir avec une incroyable activité une polémique très vive qui renaissait incessamment sous de nouvelles formes.

En 1745, au mariage du Dauphin et de l'infante d'Espagne, il fut chargé de travailler avec Voltaire pour les fêtes de Versailles. Il eut à composer les intermèdes de *la Princesse de Navarre*, et la musique du *Temple de la gloire*, ballet en trois actes. Mais son talent ne put triompher des défauts réels des paroles, que l'on comptait alors pour quelque chose. Le *Temple de la gloire* est, en effet, tout ce qu'on peut imaginer de plus froid et de plus gauche du côté de l'invention et de la flatterie. Voltaire, qu'on a surnommé le familier des princes, ne doutait pas que le roi Louis XV n'eût l'extrême modestie de se reconnaître trait pour trait dans le personnage de Trajan dont il avait fait le plus bénin des héros. La Harpe rapporte à ce sujet une anecdote assez piquante. Voltaire vint après le spectacle à la loge du roi, qui était fort entourée, et se penchant jusqu'à l'oreille du maréchal de Richelieu qui se trouvait derrière Louis XV, il lui dit assez haut pour être entendu de tout le monde : « Trajan est-il content? » Le maréchal ne répondit rien, et Trajan montra par son silence son mécontentement de cette saillie poétique, dont chacun fut très surpris, et qui courut aussitôt par toute la salle, où l'on peut croire qu'elle fut plus excusée qu'approuvée.

Le roi cependant sut faire la part du musicien. Rameau reçut une gratification spéciale, et quelque temps après une pension de 2,000 livres. Plus tard on créa pour lui le titre de compositeur du cabinet du roi, lorsque pour alimenter le théâtre des petits appartements où jouaient les dames et les seigneurs de la cour, il fut chargé de composer de la musique, avec la liberté néanmoins d'en disposer ensuite à son gré pour l'Opéra; enfin Louis XV voulant lui conférer l'ordre de Saint-Michel, lui en facilita l'accès par la concession de lettres de noblesse qui ne furent enregistrées que bien peu de temps avant la mort de Rameau. Indépendamment de la fortune qu'il s'était faite par ses leçons, le produit de ses ouvrages et les rétributions légales qu'il touchait de l'Opéra pour chacune de ses pièces, Rameau avait reçu des directeurs un témoignage signalé de reconnaissance. Les magistrats de Dijon ayant voulu lui donner une preuve de considération, l'exemptèrent de la taille ainsi que sa famille à perpétuité. L'Académie royale ne resta pas en arrière : Rebel et Francœur, lorsqu'ils devinrent cessionnaires de la ville pour le privilége de l'Opéra, obtinrent du ministre l'autorisation d'assurer à l'auteur de *Castor* une pension de 1,500 livres dont les arrérages lui furent payés jusqu'à sa mort. Mais ce n'était là que justice. Il avait fait gagner à cette administration des sommes considérables. L'envie voulut lui contester ses succès, et altéra par une allégation mensongère le chiffre réel des produits; Rameau répondit dans *le Mercure* (juillet 1749) en publiant un bordereau de la recette de treize représentations de *Platée*, dont six seulement avaient donné 32,000 livres, bien que l'on fût en carême. Or, la vogue constante de tous ses autres ouvrages lyriques, à l'exception des trois derniers qui se ressentirent de ses préoccupations scientifiques, avait abouti à mettre l'Académie royale dans la plus brillante position que Voltaire avait sans doute en vue lorsqu'il écrivait ces vers :

> Damis se rend à ce palais magique,
> Où les beaux vers, la danse, la musique,
> L'art de tromper les yeux par les couleurs,
> L'art plus heureux de séduire les cœurs,
> De cent plaisirs font un plaisir unique.
> Il va siffler quelque opéra nouveau,
> Ou, malgré lui, court admirer Rameau.

Ce grand homme cependant, au travers d'une vie si agitée, si pleine de travaux et de faits de tout genre, avait atteint une vieillesse très avancée. L'âge n'arrêtait en rien ses laborieuses méditations, et jouissant d'une santé parfaite qu'il prétendait devoir au baume de Lelièvre, mais qui résultait probablement d'un régime scrupuleux, Rameau préparait de nouveaux ouvrages dramatiques et tenait encore sur le métier deux à trois livres de théorie lorsqu'une fièvre violente l'enleva en très peu de jours, le 17 septembre 1764, à quatre-vingt-un ans passés, à l'amour de sa famille (1) et de la France. S'il faut en croire Grimm, qui l'a peint dans sa correspondance sous des couleurs odieuses et dont les récits sont souvent contredits par la majorité des contemporains, le curé de Saint-Eustache, sa paroisse, sachant que Rameau approchait de ses derniers moments, alla lui offrir les derniers secours de la religion. Le moribond interrompit tout d'un coup sa harangue : « Que venez-vous » me chanter là, monsieur le curé? vous avez la voix » fausse. »

Quoi qu'il en soit, on voit dans le *Mercure* que ses restes furent ensevelis à Saint-Eustache. Tous les artistes semblèrent se faire un point d'honneur de rendre hommage à sa mémoire par de nombreux services solennels. Le plus imposant fut célébré dans l'église de l'Oratoire aux frais de l'Académie royale de musique. Plusieurs morceaux de *Castor* et de *Dardanus*, adaptés aux prières et exécutés par cent quatre-vingts musiciens sous la direction de Rebel et de Le Breton, chef d'orchestre de l'Opéra, y produisirent le plus grand effet. On peut lire dans les journaux de 1764 et même de 1765 le détail des cérémonies qui suivirent. La

(1) Rameau avait eu trois enfants de son mariage avec Marie-Louise Mangot qu'il épousa en 1726. C'étaient : Claude-François Rameau, né en 1727, et à cette époque écuyer valet de chambre du roi qui lui voulait du bien; une fille religieuse née en 1732, et dont le nom est ignoré; et Marie-Alexandrine Rameau, née en 1734. Il avait aussi un neveu, le fils de son frère Claude, Jean-François Rameau, qui fit paraître en 1766 un poëme en cinq chants intitulé *la Raméide*. *La Nouvelle Raméide* publiée la même année n'est qu'une parodie de cet ouvrage, qui ne porte nulle part l'empreinte de l'inspiration.

France entière se montra sensible à cette perte, et les littérateurs se firent les interprètes de ses regrets en prose comme en vers.

Les éloges furent aussi abondants que les épitaphes ; les principaux sont ceux de Chabanon (1764), de H. Maret (1765, de Dagotty (Galerie française, 1771), et ceux qui parurent dans *le Nécrologe*, dans *le Mercure* (1764) et dans *le Calendrier des deuils* de la cour, année 1765.

Maurice BOURGES.

(*La fin au prochain numéro.*)

LE JUGEMENT DERNIER DE GLUCK.

Il n'est personne qui ne connaisse la fantastique histoire du *Requiem* de Mozart. Depuis qu'elle a été inventée il ne s'est peut être pas passé une seule année sans qu'elle ait été reproduite à peu près dans les mêmes termes ; il s'est toujours trouvé au moins un journal pour en faire sa pâture et la consigner dans se colonnes. Pour ma part, c'est une histoire que j'aime tant que j'ai toujours pris un plaisir extrême à la lire partout où je l'ai rencontrée. Il y a quelque chose d'intéressant au plus haut point à voir ce grand musicien, épuisé de travaux et de génie, et peut-être aussi usé par les passions, ces inséparables compagnes du génie ; il y a, dis-je, quelque chose d'intéressant à le voir, au moment où la vie se retire de lui, recevoir d'un inconnu la mission d'écrire un *Requiem,* et pressentir, avec ce don de seconde vue que possèdent presque toujours les gens dont la fin est prochaine, que c'est pour lui-même qu'il travaille, que c'est son testament musical qu'il écrit. Aussi cette tâche qu'on lui impose, avec quelle douloureuse résignation il la subit ! Mozart souffre en travaillant, mais néanmoins il s'attache à ce travail, il y met ses dernières forces, le peu qui lui reste de vie ; et quand l'amour d'une femme cherche à l'en distraire et lui enlève son manuscrit, la tristesse de Mozart redouble, et il n'a pas de repos jusqu'à ce qu'on le lui ait rendu. Et puis au moment où il expire, sans avoir eu le temps de terminer son chef-d'œuvre, on voit reparaître la sombre figure du personnage inconnu pour lequel Mozart a travaillé, qui dépose le prix convenu sur son cercueil et emporte la partition.

Quelque peu de place que les progrès de la civilisation aient laissé dans notre esprit aux idées superstitieuses, on ne peut s'empêcher de se laisser aller à ce sujet aux plus étranges conjectures, et ce n'est même pas sans quelque charme qu'on s'abandonne aux rêves de son imagination. Aussi j'avoue que j'en ai voulu beaucoup, il y a quelque temps, au journaliste qui, reproduisant pour la mille et unième fois l'histoire du *Requiem* de Mozart, dans le but sans doute de la rajeunir, a essayé d'en ramener tous les incidents à l'ordre de choses naturel, en faisant du mystérieux inconnu un simple mortel, un conseiller aulique, c'est-à-dire tout ce ce qu'il y a de moins fantastique au monde, malgré Hoffmann ; c'est pourquoi je tiens pour parfaitement apocryphe la prétendue découverte qu'on aurait faite du manuscrit de Mozart dans l'inventaire de la succession d'un conseiller mort, il y a quelques années, presque aussi vieux que Mathusalem, et je ne veux rien de plus que la version usitée jusque-là, qui me permet de rester dans le vague et de laisser flotter mon esprit à son gré dans le monde fantastique.

Je ne sais si les *Requiem* composés depuis donneront lieu plus tard à des anecdotes pareilles à celle sur Mozart. Il n'y a guère apparence qu'il en puisse être ainsi ; nous sommes dans une époque si positive et nous avons si bien secoué le joug de la crédulité si puissante sur l'esprit de nos pères, que nous faisons maintenant presque en nous jouant des actes que les esprits forts des siècles précédents ne se seraient permis qu'en tremblant. Auparavant on ne faisait son testament qu'à l'article de la mort, maintenant on le fait à tout âge, dans quelque état de santé que l'on se trouve et sans que l'on se croie pour cela tenu de passer moins gaiement le reste d'une vie dont on a ainsi prévu la fin probable. Les musiciens font des *Requiem* au début de leur carrière. Berlioz a composé le sien à peine âgé de trente ans. Non content d'en avoir écrit un il y a quelques vingt ans, Cherubini a dernièrement tenté le sort une seconde fois en écrivant un nouveau qui, disait-il, devait être pour lui ; et l'illustre vieillard ce dont le monde musical doit se féliciter, n'en continue pas moins à jouir d'une santé qui semble défier le pouvoir des années.

Dans une époque où tous les événements ont leur explication simple et logique, où la poésie est mise en fuite par la réalité prosaïque, c'est donc encore une bonne fortune d'avoir découvert une anecdote quasi-fantastique sur un musicien non moins justement célèbre, non moins haut placé dans l'histoire de l'art que Mozart : sur Gluck. Il ne s'agit pas ici d'une aventure dans le genre de celle dont Hoffmann l'a rendu le héros ; le conte du romancier allemand malgré son titre a fait du chevalier Gluck un personnage plutôt fantasque que fantastique, tel qu'il était réellement, tel que nous le représentent d'autres traits de sa vie, par exemple la manière si cavalière dont il s'y prit pour faire danser le *dieu* Vestris sur la musique qu'il avait composée pour lui et que le roi de la danse trouvait trop barbare. Dans le trait que je vais citer on retrouve encore le caractère hardi et décidé de Gluck, mais il offre quelques particularités qui lui donnent quelque ressemblance avec le dernier trait de la vie de Mozart. Je le reproduis textuellement, tel que je l'ai trouvé dans un vieux numéro d'un journal qui s'imprimait sur la fin du siècle dernier. On ne sera sans doute pas fâché d'avoir un petit échantillon du journalisme de l'époque.

« Peu de personnes connaissent le dernier ouvrage qu'a fait l'immortel Gluck avant sa mort : c'est un mélodrame intitulé le *Jugement dernier*, qui fut exécuté au concert spirituel le 30 mars 1788. Voici la manière dont ce chef-d'œuvre est coupé.

» Des effets de timbales et de trompettes annoncent d'abord le bouleversement de l'univers ; les peuples peignent alors en chœur et leur effroi et les remords que leur inspirent leurs crimes. Dans un moment où ils s'écrient : *Où fuir? où nous cacher?* le fracas redouble, des roulements de caisse et de timbales joints au bruit de la symphonie figurent la fin du monde et le chaos ; soudain une mélodie douce annonce la venue du Sauveur ; il parait et chante aux élus avec un récitatif lent accompagné seulement de l'harmonie :

> Vous, les bien-aimés de mon père,
> Autour de moi venez vous rassembler.

Puis il s'adresse aux réprouvés : *Allez, enfants ingrats.* Quand il a prononcé leur arrêt, ceux-ci exhalent leur rage dans le même moment où les élus chantent leur félicité, ce qui forme un chœur d'un effet pittoresque où les contrastes sont ménagés avec le plus grand art.

» En général dans ce beau mélodrame on reconnait le cachet de Gluck. L'auteur de *Tarare*, Saliéri, y a fait aussi quelques morceaux, et c'est à cette occasion qu'on raconte un fait assez singulier. Gluck, après avoir réfléchi quelque temps en vain sur la manière dont il ferait chanter le Messie, consulta Salieri, qui lui témoigna de son côté le même embarras. *Eh bien!* repartit l'auteur d'*Iphigénie*, *puisque*

nous ignorons le ton qu'il faudrait donner au sauveur du monde, je prendrai le parti de l'aller voir dans quelques jours. Il mourut en effet huit jours après. »

A. M.

ANECDOTE.

Voici encore un trait de Choron. On ne nous saura pas mauvais gré de puiser souvent à cette mine inépuisable de reparties, de saillies remarquables du célèbre maître de Duprez. Un jour, sur le Pont-Neuf, un orgue de Barbarie, autour duquel étaient rassemblés quelques badauds, jouait l'air de *la Sentinelle*, qui est, comme on sait, une des heureuses inspirations mélodiques de Choron. Soudain, un homme se précipite sur le joueur d'orgue, le rudoye vivement, puis saisissant son instrument, joue lui même l'air en lui disant : *Malheureux, tu dénatures cette mélodie ! voici le mouvement qu'il faut lui donner.* Après avoir tourné la manivelle de l'orgue et joué son air dans le mouvement convenable, Choron disparut, laissant la foule toute ébahie de cet acte d'originalité, et le joueur d'orgue très content de la leçon pendant laquelle Choron lui avait glissé cinq francs dans la main.

MM. les abonnés reçoivent avec le présent numéro *l'Espérance*, étude expressive pour le piano, par Reissiger.

Incessamment ils recevront deux recueils des *Archives curieuses de la musique*, et un *fac simile* de l'écriture musicale de MM. Meyerbeer, Halevy et Mendelsohn.

A la demande d'un grand nombre de nos abonnés, les deux numéros du jeudi et du dimanche seront maintenant donnés sous le même titre. Deux tables et titres du premier semestre seront adressés incessamment à nos abonnés, pour pouvoir le faire relier en un ou deux volumes.

Nouvelles.

*** Dimanche dernier l'Opéra avait attiré une affluence prodigieuse; on y jouait *les Huguenots* pour la continuation des débuts de mademoiselle Nathan. Cette jeune artiste fait des progrès très sensibles et que le public apprécie de plus en plus à chaque représentation. Déjà elle est un bel ornement pour l'Opéra ; quand elle aura créé quelques rôles nouveaux écrits pour faire ressortir les belles cordes de sa voix, elle sera, avec Duprez et madame Dorus-Gras, un des soutiens de cette belle institution nationale.

*** Mademoiselle Fanny Elsler a fait, lundi, ses adieux au public parisien dans le ballet *la Tarentule*. La belle sylphide est partie pour Londres.

*** On répète toujours à l'Opéra *la Vendetta*, que l'on espère représenter au commencement de septembre. Disons que ce fait s'accomplira à la fin d'octobre, et nous croyons ne pas nous tromper de beaucoup, car à l'Opera le proverbe qui *va piano va sano* a toujours existé.

*** Madame Dorus-Gras est arrivée de Londres, et reparaîtra incessamment à l'Opéra. M. Mario est attendu, et avec lui nous reverrons *Robert-le-Diable* et *le Comte Ory*, seuls rôles dont se compose son répertoire.

*** Quatre articles seulement composent le *Projet de loi* relatif à la reconstruction de la salle Favart. Les voici :

Art. 1er. Le Ministre de l'intérieur est autorisé à mettre en adjudication, avec publicité et concurrence, la reconstruction de la salle Favart, pour y établir l'Opéra-Comique, sous les conditions et les clauses du cahier des charges annexé à la présente loi. Le rabais portera sur la durée de la jouissance à concéder à l'adjudicataire.

Art. 2. A l'expiration du terme fixé par l'adjudication, la salle reconstruite et ses dépendances feront retour à l'Etat.

Art. 3. L'adjudicataire pourra employer les matériaux provenant de l'ancienne salle. Il recevra en outre une somme de 300,000 fr., égale à l'indemnité versée au Trésor par la compagnie d'assurance du Phénix, pour le sinistre de l'ancienne salle, et qui demeure définitivement acquise à l'Etat. Cette somme sera payée à l'adjudicataire après la réception des travaux.

Art. 4. Pour subvenir à la dépense énoncée en l'article précédent, il est ouvert au ministre de l'Intérieur, sur l'exercice 1840, un crédit extraordinaire de 300,000 fr.

Toute personne qui voudra soumissionner doit donc auparavant consulter le cahier des charges où elle trouvera les détails que la publicité n'a pas fait connaître.

*** La commission chargée de l'examen du projet de loi relatif à la reconstruction de la salle Favart a repoussé l'amendement qui demandait que la façade et la principale entrée du monument fussent établies sur le boulevart. Le chiffre élevé de la dépense qu'eût exigé cette construction monumentale, pour laquelle il eût fallu acheter la maison du Grand-Balcon, qui a un grand nombre de boutiques sur le boulevard, a déterminé cette décision. La concession à l'adjudicataire du magasin de l'ancienne salle Louvois, située encore rue Louvois, avait éprouvé quelques difficultés. Après avoir entendu les représentations de plusieurs entreprises théâtrales qui ont des intérêts engagés dans la question de la reconstruction de la salle Favart, la commission s'est prononcée pour l'adoption pure et simple du projet de loi présenté par le gouvernement.

*** *Le Naufrage de la Méduse* continue à attirer la foule au théâtre de la Renaissance. La recette de la dernière représentation a, dit-on, dépassé 4,000 francs. La musique de cet ouvrage vient d'être publiée par MM. Meissonnier.

*** M. Lemoine, éditeur de musique, a acheté *la Tarentule* et publiera incessamment des contredanses sur plusieurs motifs de ce ballet.

*** Il y a actuellement dans un village de la Silésie, auprès de Breslau, une famille nombreuse dans laquelle la musique a été cultivée d'une manière toute spéciale et de façon à obtenir des résultats extraordinaires. Cette famille depuis le bisaïeul jusqu'au plus jeune des arrière-petits-enfants se compose de cinquante-quatre membres, tous sont musiciens et ont étudié des instruments différents, au point de former un orchestre complet sans le secours d'aucune personne étrangère à la famille. Les symphonies de Mozart, d'Haydn, les chœurs de Fasch, Homilius, Bach, sont exécutés à certaines réunions avec un ensemble remarquable. En Allemagne un semblable fait n'est pas très rare, et nous ne le signalons que pour en proposer l'imitation aux habitants de nos villages et de nos villes.

*** Lors de la dernière visite que madame la duchesse d'Orléans a faite à l'exposition, S. A. R. s'est arrêtée long-temps devant les pianos de MM. Pleyel et a fait l'acquisition d'un piano vertical en palissandre. Ce piano avait été touché par M. Kalkbrenner. Le duc d'Orléans a aussi examiné avec attention le nouveau mécanisme de MM. Lepère et Roller et Blanchet à l'aide duquel l'on peut accorder le piano sans le secours de l'oreille, et que M. Pleyel vient d'adapter à un de ses instruments.

*** La vente de la bibliothèque de Paër aura lieu le 5 juillet et les jours suivants. Quelques belles partitions, des morceaux inédits de l'auteur du *Maître de Chapelle*, et plusieurs instruments, tels sont les objets principaux qui pourront fixer sur cette vente l'attention des amateurs.

*** Le Casino a déjà donné quatre fêtes splendides. Chaque fois une réunion des plus élégantes et des plus nombreuses est venu admirer ce nouvel Eldorado, qui deviendra le rendez-vous de l'aristocratie. L'ensemble du salon et du jardin, qui présente l'aspect le plus original et le plus varié, est d'une richesse, d'un goût et d'une élégance exquises. Dimanche dernier, dans les sentiers bordés de mousse, sous le feuillage des orangers, au milieu des fleurs,

dans les salons, tout autour de l'orchestre que dirige Jullien, la foule était comparte et choisie. Aujourd'hui jeudi, grande fête qui surpassera par son éclat toutes les précédentes, et dans laquelle les quarante jolies sylphides de l'Opéra exécuteront le gracieux quadrille des fleurs.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Niort.* — *Grande association musicale de l'Ouest.* La seconde période des fêtes musicales de la grande association de l'Ouest a eu lieu à Niort de la manière la plus brillante. Un orchestre de quatre-vingts musiciens et des chœurs à peu pres de même force ont exécuté, à la satisfaction générale, plusieurs chefs-d'œuvre des plus grands maîtres, sous la direction de M. Baulieu, fondateur de l'association, et sous celle de M. Norès, premier violon et chef d'orchestre de la Société philharmonique de Niort.

Nous reviendrons, dans un prochain article, sur l'ensemble et les détails de ces fêtes qui, l'année prochaine, auront lieu à Poitiers, en 1841 à La Rochelle, en 1842 à Angoulême, pour recommencer en 1843 à Niort, première ville de l'association.

*** *Beauvais.* — La fête patronale de Saint-Pierre a été célébrée à la cathédrale de Beauvais par une messe *in canone perpetuo* de Palestrina, à voix seules sans accompagnement, exécutée par les élèves de M. Boulanger. Parmi plus de cent enfants et adultes qui concouraient à l'exécution de cette musique difficile, il n'y a pas eu un seul instant de confusion ni d'hésitation. Toutes les rentrees se sont faites avec une sûreté d'intonation très remarquable; on suivait parfaitement le dessin de chaque partie sans que l'une couvrit l'autre, et pourtant dans le nombre de ces musiciens improvisés il y en avait qui ne comptaient pas plus de trois mois de leçons.

*** *Château-Gonthier.*— Nous aimons à citer le collége de cette ville comme un de ceux où la musique prend un développement bien entendu et bien dirigé. Grâce aux soins de M. Poussard, professeur, les élèves chantent maintenant en chœur à la chapelle d'une manière satisfaisante. Il y a plus d'un collége de grande ville ou l'on est beaucoup moins avancé; c'est pour cela que nous offrons nos éloges au digne proviseur, M. d'Escars.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Londres.* — La plus belle représentation à l'Opéra a cette année a été celle du 15 juin. La reine, le duc et la duchesse de Cambridge y assistaient. Pauline Garcia était ravissante dans *la Cenerentola*; on la comparait généralement à la Malibran. Lablache et Tamburini ont été aussi beaucoup applaudis. Le ballet *la Gitana* a été dansé par mademoiselle Taglioni, elle y avait intercalé *la Mazurka* et *la Cachucha*. Les quatre grands artistes ont été rappelés après la représentation; mais mademoiselle Taglioni seule a paru; les autres avaient déjà quitté le théâtre.

Mario, par sa belle voix, est une admirable acquisition pour le théâtre de S. M. Il ne faut pas s'étonner si, n'ayant encore paru que dans trois opéras, il a semblé manquer parfois de mouvement et d'action dramatique. C'est encore à ce défaut d'habitude qu'il faut attribuer l'imperfection des notes moyennes de sa voix, qu'il ne sait pas toujours lier assez à ses cordes basses, si pleines et si puissantes, et aux notes mélodieuses de sa voix de tête. Le débutant a reçu du public l'accueil le plus flatteur. Non seulement on lui a redemandé l'air *di Pescator ignobile* et le *Raggio d'amor*, qu'il avait, je crois, emprunté au *Furioso*, mais après chaque acte il a été rappelé avec Tamburini et mademoiselle Grisi par les applaudissements de la salle entière.

*** *Berlin.* — *L'Iphigénie* de Gluck, qui n'est pas plus oubliée ici que tous les autres ouvrages de l'immortel maître, a été représenté le 13 juin au retour de notre jeune cantatrice mademoiselle Fassmann, et comme toujours le public avait envahi de bonne heure la vaste salle de l'Opéra. L'exécution n'a rien laissé à désirer quant à l'orchestre et les chœurs; mais M. Birder est un Oreste bien vieux, et M. Zschiesche (Thoas) ne chante pas toujours juste. M. Mantius et mademoiselle Fassmann n'ont mérité que des eloges.

*** *Perth.* — *Don Juan*, de Mozart, a été représenté ici pour la première fois en hongrois. L'exécution était, en général, assez mauvaise; mais l'orchestre a mérité des éloges.

*** *Triest.* — Madame Schoberlechner est engagée pour le carnaval prochain aux appointements de 30,000 fr.

*** *Rome.* — Madame Giudetta Grisi a chanté cinq fois avec un succès d'enthousiasme au théâtre d'Argentina. Le directeur vient de faire avec elle un engagement nouveau pour dix soirées à mille francs par représentation.

*** *Palerme.* — Une délicieuse compagnie de dilettanti appartenant aux premieres familles de Palerme vient de représenter ici *l'Elisir d'amore* avec un succès d'enthousiasme difficile à décrire. C'est le prince de Furnari Campo-Franco qui s'est mis à la tête de cette réunion charmante, et qui, avec un bon goût particulier, a conçu et mis à exécution l'idée de cette fête vraiment artistique. MM. Cruso, Boniso et madame Bonara se sont dignement associés au projet, et d'une partie de plaisir ont fait une véritable solennité.

C'est avec grand plaisir que nous parlons de cette aristocratique représentation, car c'est une preuve que la noblesse sicilienne ne tient plus aux préjugés d'autrefois, et en même temps il serait injuste de ne point signaler le succès extraordinaire du prince de Furnari qui, sans jamais avoir paru sur la scene, a chanté admirablement, avec une tenue parfaite et une aisance pleine de grâce, le rôle de Dulcamara, basso comico, et si adroitement, avec une égalité telle et un talent d'artiste si éminent, que tous ceux qui l'ont entendu lui donnent le surnom de second Crizzolini; les autres personnages qui le secondaient ont d'ailleurs paru s'inspirer de lui, mais il faut le dire, le prince de Furnari et madame Bonara (Adina) ont été les héros de la soirée.

Le Directeur, MAURICE SCHLESINGER.

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

6e Année. — 1839. **REVUE** N° 28.

ET

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS,

JOURNAL DES ARTISTES, DES AMATEURS ET DES THÉATRES;

REDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, DE BALZAC, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, CASTIL-BLAZE, PHILARÈTE CHASLES, F. DANJOU, EDME SAINT-HUGUE, ALEX. DUMAS, ELWART, FETIS père (maître de chapelle du roi des Belges), AD. GUÉROULT, F. HALÉVY (de l'Institut), JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, G. LEPIC, LISTZ, MARX, EDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, L. RELLSTAB (rédacteur de la GAZETTE DE BERLIN), GEORGES SAND, J.-G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), etc.

La Revue et Gazette Musicale paraît le dimanche et le jeudi de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la *Revue et Gazette Musicale de Paris*, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; et chez tous les marchands de musique de France.

Prix d'abonnement à la *Revue et Gazette Musicale*, 30 fr. par année.

PRIX DE L'ABONNEMENT A LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE.

Paris.	Départ.	Étrang.
3 m. 8	9 »	10 »
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	34 »	38 »

IL SERA DONNÉ CHAQUE MOIS UNE LIVRAISON des *ARCHIVES CURIEUSES DE LA MUSIQUE*, et un *fac simile* de l'écriture de musiciens célèbres.

ANNONCES : 50 c. la ligne de 28 lettres.

Paris, Dimanche 7 juillet 1839.

SOMMAIRE. Exposition de l'industrie (huitième article), par Anders. — *Littérature de la musique :* De quelques ouvrages publiés récemment en Allemagne et en France, par Fétis père (Troisième article, suite). — *Variétés :* Les musiciens modestes, par H. Blanchard. — Correspondance. — Association musicale de l'Ouest. — Nouvelles.

EXPOSITION

DES PRODUITS DE L'INDUSTRIE.

(*Huitième article.*)

PIANOS. (Suite.) — M. PAPE.

M. Pape jouit d'une célébrité justement acquise par les travaux d'une vie entière consacrée au progrès de son art. Infatigable dans ses recherches, inébranlable dans sa conviction, il s'est dirigé constamment vers le but qu'il s'était proposé, celui de faire prévaloir un système contraire au système généralement adopté.

On sait que le système ordinaire des pianos consiste à placer le mécanisme des marteaux au-dessous des cordes ; dans les instruments de M. Pape, au contraire, les marteaux se trouvent placés en dessus et frappent les cordes de haut en bas.

Ce fut vers 1826 que M. Pape conçut l'idée de ce changement, tenté, il est vrai, par d'autres facteurs, mais abandonné ensuite (1). Il exposa en 1827 un instrument construit sur ce principe, mais des critiques s'élevèrent contre cette innovation ; on objectait que le marteau, ne pouvant se relever que par un contre-poids ou par un ressort, devait alourdir le clavier; on ajoutait que les ressorts s'affaiblissant par l'usage, le toucher deviendrait inégal, et qu'en général le mécanisme serait sujet à se déranger souvent.

M. Pape, loin de se décourager et de se rendre à ces observations, redoubla d'efforts pour faire triompher son système; il en avait reconnu les avantages, c'était chez lui une œuvre de conviction. Des essais sans nombre se suivirent dans l'espace de plusieurs années et, grâce à une persévérance peu commune, M. Pape finit par vaincre toutes les difficultés et par obtenir les résultats les plus satisfaisants. A l'exposition de 1834 il présenta des pianos de nouvelle construction dont le mécanisme perfectionné était de nature à désarmer la critique et qui lui valurent la récompense de la première médaille d'or. Depuis ce temps M. Pape n'a cessé de se livrer à de nouvelles recherches, et il n'y a pas une partie de ses instruments qui n'ait reçu quelque amélioration. Ceux qu'il expose cette année sont une preuve éclatante de son zèle et de son talent.

Nous avons dit que c'étaient les avantages du nouveau système qui décidèrent M. Pape à l'adopter et à le soutenir. Ces avantages ont été développés par un écrivain distingué dans plusieurs articles insérés dans la *Revue musicale*, et nous ne pourrions que répéter ce que M. Fétis a dit à ce sujet. Nous nous bornons ici à résumer les points principaux, qui sont :

1° De pouvoir rapprocher la table d'harmonie du fond du piano, afin de diminuer l'action du tirage des cordes sur la caisse, disposition qui permet de supprimer les barrages en fer et d'alléger ainsi l'instrument d'un poids considérable, sans nuire à sa solidité ;

2° De donner plus de surface à cette table, dans laquelle on n'est plus obligé de pratiquer une ouverture pour laisser

(1) Il est à remarquer que déjà, en 1717, Schrœter, inventeur du piano en Allemagne, et rival de l'inventeur italien Cristofali, avait présenté deux modèles dont l'un était construit avec les *marteaux en-dessus*. Voyez pour plus de détails la *Gazette musicale* de 1834, n° 28.

passer les marteaux, d'augmenter ainsi la vibration de la table et par conséquent la force du son;

3° De faire frapper les cordes dans le sens de la table, de manière à les pousser sur le sillet au lieu de les en soulever comme dans le système ordinaire; de les attaquer au point de leur longueur le plus favorable à la bonne qualité et à l'intensité de son, tandis que la disposition ordinaire des pianos oblige de les faire frapper près du point d'attache et dans l'endroit où elles ont le plus de roideur et le moins de sonorité.

Après avoir bien établi et consolidé son système dans les pianos à queue et carrés, M. Pape s'est occupé à en multiplier les applications. Diminuer autant que possible le volume extérieur de ses instruments, tout en augmentant leurs qualités sonores, tel a été l'objet continuel de ses recherches. C'est ainsi qu'il a varié la forme de ses pianos, en construisant des *pianos-tables*, ronds, ovales ou hexagones; ces derniers, qui n'excèdent pas la dimension d'un guéridon, rivalisent pour le son avec les pianos carrés ordinaires. M. Pape est parvenu à porter cette réduction de volume au dernier degré, en construisant un petit piano en forme de console qui est un chef-d'œuvre sous tous les rapports.

On voit avec plaisir l'infatigable activité d'un homme, dont tous les efforts sont constamment dirigés vers le perfectionnement de son art. Mais nous ne pouvons entrer ici dans des détails sur tout ce que M. Pape a fait pour le piano dans le cours de vingt années; rendre compte des instruments qu'il expose, signaler les améliorations qui y ont été apportées récemment, analyser ses nouvelles découvertes, voilà la tâche que nous avons à remplir aujourd'hui.

L'exposition de M. Pape se compose des instruments que voici :

Un piano à queue de petit format, un piano carré plaqué en ivoire, un en forme de guéridon (*piano hexagone*), un autre en forme de console, un piano vertical organisé, un harmonica à clavier, et enfin un piano sans cordes.

Le piano à queue, remarquable pour la qualité du son et la précision du clavier, se distingue par un nouveau système pour la disposition de la table d'harmonie, inventé dans le but de rendre cette table plus solide et moins sujette aux dégâts occasionnés par le tirage des cordes. On sait que dans la disposition ordinaire le tirage des cordes pèse sur la table d'harmonie et la force à se voiler, ou même à se briser, inconvénient grave qui nuit à la sonorité de l'instrument. Or M. Pape a imaginé de faire servir le tirage des cordes mêmes à tendre la table au lieu de la resserrer. A cet effet, il a disposé entre le plan des cordes et celui de la table (placée, comme on sait, dans le fond de la caisse) des barres de fer qui traversent le chevalet en fer élevé et buttent contre le sommier. De cette manière, la force énorme de tension de 7000 kilog. produite par le tirage des cordes, tendant à rapprocher par en haut les sommiers l'un de l'autre, tire en même temps, sous le chevalet, la table par ses deux bouts, et la maintient plate au lieu de la rétrécir et de la déformer.

Il y a environ dix ans, M. Pape essaya de construire des pianos avec double table d'harmonie, dont l'une était placée devant, l'autre derrière les arcs-boutants, et qui étaient unies par un chevalet élevé. Quelques années après, il fit passer les cordes dans le sens opposé à la table, c'est-à-dire du côté des arcs-boutants. C'est par suite de ces essais qu'il trouva le système de construction dont nous venons de parler. On conçoit qu'un piano construit sur ce principe ne peut que gagner avec le temps sous le rapport de la sonorité.

Le son de cet instrument rivalise avec celui des pianos de plus grande dimension, ce qui du reste s'explique par la manière dont M. Pape a placé les cordes pour leur conserver plus de longueur que ne l'aurait permis le raccourcissement de la caisse. On saura que dans ce piano les cordes passent sous le clavier, et que les chevilles, ordinairement fixées sur le sommier, se trouvent placées devant les touches, et cachées par le bord extérieur ou la traverse du piano qui s'enlève, lorsqu'on veut accorder l'instrument ou mettre des cordes. Cette ingénieuse disposition n'est possible que dans les pianos à mécanisme frappant les cordes en dessus.

On a quelquefois reproché aux pianos de M. Pape la lourdeur du clavier et le manque de précision pour les notes rapidement répétées. Dans l'origine, le mécanisme des marteaux en dessus pouvait entraîner ce défaut, qui aujourd'hui a totalement disparu. En perfectionnant son mécanisme, M. Pape a non seulement su rendre aux touches la facilité nécessaire, mais il a trouvé un procédé très simple, au moyen duquel les pianistes pourront régler à volonté le degré de lourdeur et de légèreté de leur clavier. Cette modification de la résistance des touches s'obtient par une vis qui comprime ou dilate, suivant qu'on la tourne, les ressorts des touches qui remplacent le plomb ordinairement employé pour servir de contre-poids.

En parlant du mécanisme, n'oublions pas de mentionner un perfectionnement qui consiste à raccourcir les touches en les courbant ou plutôt en leur faisant faire un angle vers le haut afin de loger en dessous l'appareil des marteaux. Il en résulte un avantage pour le placement du clavier, qu'on serait obligé d'élever trop haut pour la commodité de l'exécutant, si l'on employait des touches entièrement droites. Ces touches, du reste, ne pourront jamais ballotter, car elles jouent dans des rainures garnies de peau, dans lesquelles une vis de pression règle à volonté le frottement.

Nous passons au piano carré : c'est un instrument de luxe, plaqué en ivoire avec incrustation de bois; il attire les regards des curieux. Ce qui les frappe d'abord, c'est la grandeur des plaques d'ivoire; car même celle du couvercle est d'un seul morceau. Ces plaques sont débitées par une machine sciant en spirale, inventée par M. Pape, qui obtient par ce procédé des feuilles de 12 à 15 pieds de long sur deux de large, d'une dent de moyenne grosseur. On peut examiner deux de ces feuilles que M. Pape a suspendues à côté de ses instruments.

Quant à l'intérieur de ce piano, il ne présente rien de nouveau. Le mécanisme est celui que M. Pape emploie dans ses autres pianos carrés; mais l'exécution, on le pense bien, en est parfaite et le son très beau.

Le piano hexagone, en forme de guéridon, est un joli meuble, heureusement conçu, et qui nous semble destiné à un grand succès. Déjà il a pris faveur en Angleterre, où M. Pape en envoie une assez grande quantité. A voir une table de salon de trois pieds de diamètre, on devinerait difficilement que c'est un instrument de musique. Ouvrez-la, et vous apercevrez d'abord le clavier qui se tire en avant jusqu'au point voulu pour faire marcher les touches. Puis, en levant le dessus de cette table, vous verrez dans l'intérieur la disposition d'un petit piano à queue raccourci, dont ce piano-table a également la qualité de son. Il est à remarquer encore que la force du clavier se règle aussi au gré de l'exécutant, et par un moyen bien plus simple encore. Car ici ce n'est pas une vis (comme nous l'avons vu plus haut), mais la position même du clavier qui produit cet effet : c'est en l'avançant ou en le reculant plus ou moins qu'on en rend l'action plus dure ou plus facile. Ajoutons que la forme du meuble n'a pas nui à l'instrument, dont la construction est d'une solidité à toute épreuve.

Le *piano-console* est un petit piano d'une dimension tellement réduite qu'il semble impossible de la diminuer davantage. Il est construit d'après le système du piano à queue dont

nous avons parlé plus haut ; car c'est ce système qui a permis la réduction du format. Ce charmant petit meuble se place aisément partout ; il n'y a pas de si étroit cabinet où l'on ne lui trouve quelque coin. Il est remarquable pour la qualité du son, qui ne redoute guère la comparaison des pianos carrés, dont cet instrument peut tenir lieu au besoin. Ce qui le recommande encore, c'est la perfection du mécanisme, qui est aussi simple que solide. Nous nous trompons fort ou le *piano-console* va devenir l'instrument favori des dames, le meuble indispensable des boudoirs. Ce qui doit être de bon augure pour l'avenir de cet instrument, c'est qu'il a obtenu d'illustres suffrages. S. A. R. madame la duchesse d'Orléans, à sa dernière visite à l'exposition, après avoir entendu ce piano, en a fait l'acquisition ; elle a adressé les éloges les plus flatteurs à M. Pape.

N'oublions pas ici de mentionner un nouveau procédé d'accordage que M. Pape vient d'imaginer et d'adapter à ces instruments. Il consiste dans une cheville placée entre le premier et le deuxième sillet, et qui entre à vis dans l'épaisseur du sommier ; elle est munie d'une portée garnie d'une petite rondelle en cuir qui appuie sur la corde. En tournant cette vis avec une clef, on la fait pénétrer plus ou moins dans le bois, et sa portée appuyant sur la corde en augmente ou diminue la tension, suivant que l'on tourne la vis. Au moyen de ce procédé la tension de la corde varie par une force de pression au lieu de varier par une force de traction, et chaque artiste ou amateur peut ramener d'une manière facile au ton toute corde qui se serait relâchée. Il est à remarquer, du reste, que le premier accord des cordes nouvellement mises s'opère à l'aide des chevilles ordinaires. Arrivée à peu près au ton voulu, la corde, placée sous la rondelle de la vis, est comprimée par celle-ci de manière à être inclinée à moitié vers le sommier dans la partie morte ou non vibrante qui se trouve entre les deux sillets. Cette opération une fois faite, l'accord s'achève au moyen de la vis que l'on tourne à volonté, et qui permet de hausser ou de baisser la corde d'un demi-ton.

Ce procédé, outre la facilité qu'il donne pour accorder l'instrument, a encore l'avantage de comprimer fortement la corde sur le sillet et d'augmenter ainsi la pureté du son.

Le piano organisé est un piano vertical de grandeur ordinaire dans lequel on a introduit un physharmonica. Ce qu'il y a de particulier dans cet instrument, c'est la disposition des cordes. Les deux tiers de ces cordes occupent toute la table de devant, et l'autre tiers croise les autres cordes d'angle à angle en passant sur une table qui occupe toute la partie ordinairement non utilisée.

L'*harmonica à clavier* se compose de timbres de diverses matières, cristaux et métaux ; il est pourvu d'étouffoirs qui empêchent les sons de se confondre. On dit que l'effet de cet instrument est très agréable ; nous n'avons pu ni l'entendre ni l'examiner, placé qu'il était d'une manière trop incommode pour pouvoir l'approcher et l'ouvrir convenablement.

Nous arrivons au *piano sans cordes*. Dans cet instrument, qui a le mécanisme du piano, les cordes sont remplacées par des lames métalliques, ou plutôt des ressorts d'acier, dont la vibration s'obtient, non par le vent (comme dans les physharmonicas), mais par les coups de petits marteaux. Le son de cet instrument, qui a l'avantage de ne pas se désaccorder, tient en même temps de la harpe et du piano ; il a quelque chose d'aérien. Du reste, cet instrument, encore dans l'enfance, n'est pour ainsi dire qu'ébauché ; mais susceptible de grands perfectionnements, il ne tardera pas à les obtenir par les soins du célèbre facteur dont le nom seul est un sûr garant de succès.

Ici se termine la revue des instruments exposés par M. Pape. Il en aurait réuni un plus grand nombre, si la place ne lui avait pas manqué, car M. Pape fabrique plus de vingt espèces différentes de pianos. Obligé de faire un choix, il a donné la préférence à ceux qui lui semblaient le plus mériter l'attention publique. Si l'on veut bien connaître tout ce que ce facteur a fait pour les progrès de son art, il faut voir son établissement, cette vaste manufacture qui occupe deux cents ouvriers, et où des pianos de tout genre, qui se suivent et se remplacent continuellement, forment une exposition permanente aussi nombreuse que variée.

G.-E. Anders.

LITTÉRATURE DE LA MUSIQUE.

De quelques ouvrages publiés récemment en Allemagne et en France, concernant la musique, l'harmonie et le contre-point.

(Deuxième article.)

1° *Essai d'une théorie systématique de la composition* (de la musique), par M. Godefroi Weber.
2° *Traité de composition*, par M. A. André.
3° *Science générale de la musique*, par M. Ad.-B. Marx, professeur de musique à l'université de Berlin.
4° *Science de la composition musicale, théorique et pratique*, par le même.

L'introduction du quatuor en *ut* de Mozart (œuvre 10) est, comme savent tous les artistes et les amateurs de musique instrumentale, un objet d'étonnement et de pénible sensation depuis plus de cinquante ans, et des discussions de tout genre se sont élevées à ce sujet ; non qu'il y eût dissidence d'opinion sur l'effet des premières mesures de cette introduction, mais parce qu'on ne pouvait s'accorder sur ce qui avait pu donner naissance à ce bizarre passage, si bien racheté par les admirables beautés qui le suivent. Dans un article inséré au cinquième volume de ma *Revue musicale*, je fis voir (en 1829) que l'assemblage désagréable des sons de ce passage résultait de ce que Mozart ayant établi son début sur un motif d'imitation alternativement à la quinte et à la quarte, ne s'était pas soumis à la règle qui veut qu'en pareil cas il y ait un silence double entre la seconde et la troisième entrée de celui qui existe entre la première et la seconde ; règle qui est fondée sur la nature de la gamme divisée en deux parties inégales, c'est-à-dire une quinte et une quarte. Je faisais voir qu'en se conformant à cette règle, Mozart aurait évité la fausse relation qui est la cause du mauvais effet du passage dont il s'agit et que son imitation aurait été meilleure ; car, l'ayant commencée un temps trop tôt dans la partie du premier violon, il a été obligé de donner à la première note de celui-ci un temps de plus qu'aux autres parties, sous peine de ne pouvoir continuer l'imitation ; en sorte qu'il avait fait inutilement, même pour le dessin de son imitation, une détestable harmonie. J'avais fait voir enfin qu'en se conformant à la règle, le premier violon serait entré sur un accord de triton d'un effet charmant.

Le jour où parut le numéro qui contenait cet article, il y avait au Conservatoire assemblée du comité d'enseignement. Cherubini, Catel, Paër, Boieldieu, Reicha, qui s'y trouvaient, parlèrent beaucoup de la question que j'y avais traitée, et frappés de la simplicité de la solution que je donnais de la difficulté, s'étonnèrent qu'on fût resté si long-temps à la trouver.

Cependant un musicien allemand, qui se cachait sous un pseudonyme, m'attaqua avec violence dans plusieurs nu-

méros de la *Gazette musicale* de Leipsick, et remplit environ vingt pages in-4° à deux colonnes d'injures contre moi, et d'absurdités contre l'art d'écrire, m'opposant pour invincible argument, que si ma règle eût été bonne, Mozart l'aurait trouvée tout aussi bien que moi. Comme si c'eût été ma règle, et si l'on n'en trouvait pas des milliers d'application dans les œuvres de Palestrina et de tous les grands compositeurs des écoles de Rome, de Naples et de Bologne! Le pauvre homme ne savait pas que c'est à cause de l'inégalité de l'octave, origine de cette règle, que dans l'imitation périodique de la fugue on est obligé de faire une mutation dans la réponse de la fugue tonale.

La levée de boucliers du critique de Leipsick fit naître une longue polémique dont M. Weber a fait le résumé historique à la fin du quatrième volume de son livre. Il semble que, neutre dans la question, il lui appartenait de se prononcer au moins sur la nature du passage de Mozart, qu'il examine longuement; mais au lieu de cela, il se borne à blâmer l'inconvenance du langage de mon adversaire, puis il s'exprime ainsi (t. IV, pag. 200 et suiv., troisième édition):

« Quiconque connaît ma théorie et ma méthode sait aussi » que prescrire ou défendre sans réserve, et déclarer que » telle ou telle liaison tonale ou série d'accords est bonne ou » mauvaise n'est point de ma compétence. J'ai déjà annoncé » dans la note du § 95 ce caractère de ma théorie, basée » sur de pures observations de ce qui sonne bien ou mal, » avec douceur et dureté, *et sur des démonstrations théo-* » *riques et dogmatiques* à priori, *sans rechercher pour-* » *quoi telle ou telle chose doit être d'une certaine façon et* » *ne peut pas être autrement...*

» .... La musique n'est pas une science douée de logique » et d'absolue mathématique; elle n'est pas un système qui » offre des règles certaines pour permettre ou défendre; » règles dont l'application puisse déterminer comme deux » et deux font quatre la valeur ou la nullité, la justesse ou » l'inconvenance de certaines alliances et combinaisons de » sons; ceux qui rêvent de donner une base mathématique à » la composition, et de déduire de ce critérium prétentieux » des préceptes absolus, ne se montrent, après le plus lé- » ger examen, que comme des songes creux, ridicules, dont » l'erreur se peut démontrer d'une manière évidente par le » premier passage venu.

» Voilà ma profession de foi théorique (théorique!) que » j'ai non seulement annoncée en beaucoup d'endroits de » ce livre, mais appuyée par de nouveaux exemples.

» On ne doit donc pas s'attendre à recevoir de moi un » jugement sur la question de ce qu'il y a de permis ou de » défendu catégoriquement dans l'introduction de Mozart. » Ce que je puis dire, *c'est que la phrase en question ré-* » *sonne certainement d'une manière étrange, très étrange,* » *à l'oreille.* On peut théoriquement faire voir les causes » qui produisent isolément ou dans leur action commune » cette chose bizarre. »

Arrêtons-nous un instant sur toutes les contradictions de ce passage; contradictions nées d'idées vagues ou fausses sur la nature de la science et sur son objet. J'avoue que la phrase soulignée dans le premier paragraphe est pour moi vide de sens; car comment une théorie basée sur de pures observations de ce qui sonne bien ou mal, c'est-à-dire sur l'expérience, peut-elle fournir des démonstrations théoriques et dogmatiques *à priori?* Et comment peut-on formuler de telles démonstrations sans décider absolument si telle ou telle chose doit être d'une certaine façon et pas autrement? Mais ce n'est pas tout. Après avoir dit qu'on ne doit point attendre de lui un jugement sur ce qui est permis ou défendu dans l'introduction de Mozart (c'est-à-dire sur ce qui est bon ou mauvais, car ce qui est bon doit être permis, et ce qui est mauvais défendu), M. Weber déclare que cette phrase *résonne certainement d'une manière étrange, très étrange, à l'oreille.* Or, ce qu'on appelle étrange, très étrange (*sehr befremdlich*) n'a jamais été considéré comme bon. Suivant les paroles mêmes de M. Weber, le passage dont il s'agit doit être défendu, ou plutôt improuvé; car il n'est question ici ni de cour d'assises ni de police correctionnelle.

Si M. Weber avait pris garde à la position dans laquelle il se plaçait en l'absence de tout principe générateur, il aurait vu qu'il ne lui restait plus même le droit d'appeler *étrange* un trait de musique; car telles sont les conséquences d'une doctrine négative semblable à celle qu'il a exposée dans son livre. Avec elle, il n'y a plus de réalité possible; elle ne reconnaît pour juge que l'esprit auditif et le goût musicalement formés. Mais où est la mesure de cet esprit, de ce goût, et de leur éducation? Qui est-ce qui en déterminera la capacité, et à quels signes les reconnaîtrons-nous? En fait, avec une telle doctrine il n'y a plus sur la nature de l'art et sur ses produits que des opinions dont aucune n'a le droit de se dire la meilleure, car il n'existe aucun moyen de les apprécier. La science des combinaisons de cet art n'est plus qu'un vain mot. Le livre qui proclame cette doctrine est lui-même un contre-sens; car que peut-il prétendre enseigner? des faits d'expérience? Mais si nombreux que soient ceux qu'on y aura recueillis, ce ne seront que des parcelles d'un monde sans fin et que rien ne pourra sonder. Le néant donc, le néant pour l'art qui n'aurait d'existence que dans de folles opinions, et pour la science qui n'aurait point de base.

Si nous cherchons ce qui a pu conduire un homme si distingué par ses connaissances en musique et par son mérite comme homme de science à nier la possibilité d'une théorie scientifique de cet art, nous trouverons que ses préjugés à cet égard sont nés de ce qu'il n'a rencontré que des théories en général mal faites, mais plutôt incomplètes qu'absolument fausses; incomplètes en ce sens qu'elles n'avaient pour objet que de certains ordres de faits et qu'il leur manquait un critérium absolu, certain et applicable à la résolution de toutes les difficultés comme à l'appréciation de tous les cas non seulement de la musique des temps passés et présents, mais de l'art futur. Mais où trouver ce critérium? dira sans doute M. Weber. A cela je répondrai: dans les tonalités et dans les développements progressifs de leurs conséquences jusqu'à l'anéantissement de toutes les tonalités par leur fusion en une seule. Là le principe certain d'une immense théorie à la fois mathématique, physique et métaphysique de l'art et de la science. J'ai promis d'établir cela scientifiquement, et je le ferai.

Dût M. Weber me croire le plus ridicule de tous les ridicules songe-creux dont il a parlé, il m'importe tant de ramener à la réalité d'une doctrine musicale un homme de son mérite, que je lui fais à la face de tous les musiciens de l'Europe la proposition suivante:

« Nous nous rendrons tous deux à Paris au moment qui » lui conviendra; là, en présence d'un jury composé de la » section de musique de l'Institut de France, de M. Meyer- » beer, de MM. Leborne, Dourlen et Bienaimé, profes- » seurs de composition et d'harmonie au Conservatoire, » de M. Zimmermann, un des musiciens les plus instruits, » et des savants ou artistes que M. Weber voudra choisir » parmi ses compatriotes, en présence d'une assemblée » aussi nombreuse que pourra contenir le local désigné, je » ferai d'abord, pendant cinq ou six séances de deux heures » chacune, l'histoire de tous les systèmes d'harmonie qui » ont été proposés; je les apprécierai, puis j'exposerai celle » que je considère comme générale et infaillible; après quoi » je m'engage à expliquer conformément à cette théorie » tous les passages harmoniques et mélodiques que M. We-

» ber voudra me proposer, sans avoir jamais recours aux » exceptions de quelque nature que ce soit, car je ne con- » nais point d'exceptions à la doctrine tirée de la nature » des choses, c'est-à-dire des constitutions et des rapports de » tonalités. »

Avant de terminer cet article il me reste à parler d'un dissentiment que les lecteurs de la *Gazette musicale* remarqueront sans doute entre ma critique du livre de M. Weber et celle qui a paru dans le même journal le 18 février 1838. Pour prévenir toute fausse interprétation de mes sentiments et de mes opinions, je déclare que je m'unis avec plaisir aux éloges accordés par mon devancier aux talents et au mérite de l'auteur de la *Théorie ordonnée de la composition;* mais je répète que ce livre, excellent recueil d'observations analytiques sur la musique, n'est point une théorie, et que c'est même le contraire.

FÉTIS père,
Directeur du Conservatoire de Bruxelles.

(*La suite au prochain numéro.*)

DES MUSICIENS MODESTES.

Le violon a fort à faire, par le temps qui court, pour se maintenir en son rang et titre de roi des instruments. Le piano, qui s'associe à tout, accompagne tout, arrange tout, improvise, réduit, résume tout, et est même parvenu à chanter presque comme Rubini, menace de détrôner l'instrument dont le nom était comme stéréotypé jusque dans les lettres d'invitation de soirées sur lesquelles on ne trouve plus la vieille formule : il y aura un violon, mais bien : on dansera au piano. N'était Paganini, de Bériot, Ernst et Artôt, on n'entendrait plus que le piano dans toute l'Europe musicale. Le seul Paris est le quartier général d'une armée de pianistes tous plus prestidigitateurs, prestigieux, prodigieux les uns que les autres. Il pourrait se tenir un congrès de pianistes à Paris. Nous y possédons maintenant Cramer et Kalkbrenner, qui sont la représentation, la personnification de Clementi à l'école si pure, si écrite, si arrêtée. Nous avons Bertini, le pianiste dramatique; Listz, le pianiste fantastique; de Kontski, le pianiste diabolique; Chopin, l'élégiaque; Henri Herz, brillant et sec; Dœhler, clair, limpide, non moins brillant, et plus inspiré; Thalberg, le chanteur enchanteur; Rosenhain, au jeu sage, tranquille, consciencieux, intime et profondément senti; Zimmerman, tout occupé de jeter des générations de pianistes à l'avenir.

Si tous ces habiles instrumentistes se distinguent autant par l'originalité que par le fini de leur exécution, ils n'ont pas moins de mérite comme compositeur; mais avancer, poser en principe que la modestie de la plupart de ces artistes égale leur talent, ce serait une assertion dont nous n'oserions prendre sur nous la responsabilité. Si vous vous avisez de dire que vous avez remarqué dans le quintette, le sextuor, le septuor, l'octuor, le *nonetto* ou la symphonie de l'un ou de l'autre, de jolies choses, de la mélodie, un bon sentiment harmonique, du style, des pensées élégantes, oh ! élégantes surtout ! il vous répondra d'un ton d'ironie : — Merci ! Et vous serez bien heureux s'il ne vous tourne pas le dos et si vous n'en êtes pas pour les frais du compliment que vous aurez cherché, suivant votre conscience et vos connaissances en la matière, à rendre aussi logiques, aussi justes et aussi agréables que possible. Que veulent donc ces messieurs ? dira-t-on. Il en est qui voudraient qu'on dît que les moules dans lesquels ont été coulées les réputations de Weber, de Hummel et de Beethoven ne sont pas brisés. Les mots joli, agréable, élégant, appliqués à leurs productions leur agacent les nerfs, tandis qu'il serait si facile de leur rafraîchir le sang, de leur dilater le cœur par la simple qualification d'homme de génie. Mais voilà qu'en vertu de mon privilége de critique capricieux, il me prend la fantaisie de vous parler de quelques musiciens modestes qui font, comme on dit vulgairement, bonne besogne et peu de bruit.

Il n'est pas que vous n'ayez entendu parler de M. Lemoine, non du compositeur qui florissait au commencement de ce siècle, et qui écrivit *le Pommier et le Moulin*, *les Prétendus*, etc., ouvrages morts depuis long-temps avec leur auteur : ce n'est pas non plus de M. Lemoine, l'homme au trois couplets, l'homme type-romance qui semble avoir uni indissolublement sa muse à celle de mademoiselle Loïsa Puget, dont nous voulons vous parler, ni d'une foule de Lemoine plus ou moins célèbres, mais bien de M. Henri Lemoine, l'éditeur de musique. M. Henri Lemoine n'est pas seulement un marchand de musique qui édite les ouvrages de nos bons pianistes, il est pianiste lui-même et compositeur. Disciple du savant et consciencieux Reicha, il a jeté dans d'excellents ouvrages élémentaires les doctrines claires, positives et lucides de ce grand maître à qui la France doit toute une génération de bons compositeurs. Animé par la muse de l'utilité, M. Henri Lemoine a publié successivement un *Solfége pour voix de soprano, avec accompagnement de piano*, une *Méthode théorique et pratique pour le piano*, et un *Traité d'harmonie pratique à l'usage des jeunes pianistes*. Cette trilogie d'enseignement, aussi utile qu'estimable, obtient tout le succès qu'elle mérite. Leur auteur, d'ailleurs, ne s'en tient pas seulement à la théorie de l'art, il le professe lui-même avec un dévouement digne des plus grands éloges. Nous avons assisté à la distribution des prix de son cours de piano pour les jeunes personnes, et nous en sommes sorti convaincu qu'il n'est pas de professeur plus consciencieux, plus dévoué à l'honorable mission qu'il s'est donnée, que M. Lemoine. Il n'a point de prévention pour ou contre tel ou tel maître; la musique ancienne et moderne sert tour à tour d'exercice à ses élèves : elles se familiarisent avec les œuvres de Clementi, Dusseck, Hummel, Bertini ou Herz; et comme le professeur veut éviter tout esprit comme tout reproche de partialité, il s'interdit lui-même de faire partie du jury de pianistes qu'il convoque pour juger du mérite de ses jeunes élèves. Au dernier concours, onze des sommités pianistiques qui sont maintenant à Paris, et dont une partie a été nommée au commencement de cet article, ont eu à débattre un fait digne de figurer dans les annales de nos débats parlementaires et de nos élections, qui ont donné lieu à l'*ut* sur, pour ou contre M. Vat*out*, à l'équivoque qui a ravi M. Viennet à la politique et l'a fait rentrer dans la carrière littéraire, et qui nous a donné M. Jacques Lefèvre pour M. Jacques Laffitte en 1838. Le jury convoqué par M. Lemoine était donc composé, ainsi que nous venons de le dire, de onze membres. Cinq de ces membres avaient accordé leurs suffrages à mademoiselle Berlier, cinq autres à une demoiselle dont nous ne nous rappelons plus le nom, et le onzième avait partagé le premier prix entre les deux concurrentes. Chacun des membres de l'aréopage voulant maintenir son opinion, bien que le professeur ne la partageât pas, il est plus facile de deviner le jugement qui intervint que les rébus que nous donne à résoudre le *Corsaire* chaque jour. On voit d'après cela que M. Henri Lemoine montre autant d'impartialité dans ses fonctions de professeur que de patience, de talent et de dévouement pour ses élèves.

Nous avons remarqué au nombre des membres du jury convoqué par M. Lemoine, M. Stephen Heller, et nous

saisissons avec plaisir cette occasion de secouer la poussière de modestie qui couvre encore ce talent inconnu. Stephen Heller, Hongrois comme Listz, est un jeune homme qui a la conviction de sa force, mais qui n'en a pas la hardiesse. Il joue du piano avec cette chaleur contenue, cette puissance de son et cette incroyable vélocité qui distinguent Thalberg; il y a cependant quelque chose dans sa manière de moins grave, de plus expansif, de plus passionné : Thalberg jette sur le clavier de hautes inspirations, y fait planer son âme, Heller y associe son cœur. Il nous a fait entendre trois morceaux caractéristiques intitulés *Déclaration*, *Adieu* et *Amour sans repos*, d'après un poëme de Gœthe (*Rastlose liebe*). La première de ces élégies vives et colorées est en *la* bémol majeur et à 2/4. Ce sont toutes les hésitations, les craintes d'un amant qui se décide à faire l'aveu de son amour. La fréquence des modulations, des transitions enharmoniques peignent bien l'agitation de l'amour. Des mélodies nobles, touchantes et tout empreintes de sensibilité préparent on ne peut mieux la péroraison non mesurée de ce tableau qui déborde de passion et d'éloquence du cœur. L'*Adieu* qui suit la déclaration est un chant de mélancolie noble et touchante, dans lequel cependant nous ne trouvons point la même unité de pensée qui distingue le premier morceau. Cela sent plus le musicien instrumentiste que le musicien poëte; et par la manière dont le compositeur a traité *la Déclaration* et *l'Amour sans repos* qui suit *l'Adieu*, il nous a prouvé que ces titres ne sont pas de vains mots qui pourraient convenir au premier morceau de musique venu. Il y a dans ces trois pièces une logique d'impressions, si l'on peut s'exprimer ainsi, qui est une conquête de l'école moderne des pianistes, et que la scolastique voudrait vainement imiter et a souvent essayé de tourner en ridicule. *L'amour sans repos* est un *allegro agitato* en *fa* mineur et à 6/8 d'un rhythme original et neuf. C'est surtout par le rhythme et des formes mélodiques insitées, mais pleines d'une charmante singularité, que M. Heller se distingue. Certes Gœthe, le grand poëte, n'a pas mieux exprimé cette passion inquiète, ce trouble de l'âme, cette fièvre qu'on appelle enfin *amour sans repos* que le jeune pianiste dont nous sommes les premiers à vous signaler le beau talent et le brillant avenir. Nous avons de lui aussi une *Grande étude en forme de rondo scherzo*. Ce morceau capital est comme un souvenir, une inspiration des délicieux *scherzi* des symphonies de Beethoven; il abonde en idées originales, en petites mélodies rapides, en harmonie riche et variée, et surtout en difficultés de tous genres : c'est un charmant caprice de jeune homme écrit avec la pureté d'un compositeur expérimenté. M. Heller a développé tous ces caprices d'artiste et ce savoir de docteur ès-musique dans trois autres morceaux qui seront bientôt sur tous les pianos de France et de Navarre, s'il y a des pianos en Navarre. Nous voulons parler d'un *Rondoletto sur la Cracovienne du ballet de la Gypsy, pour le piano;* d'un *Divertissement brillant sur la romance favorite chantée par Chollet :* Ouvre-moi, *dans l'opéra des Treize*, et un *petit rondo* sur la cavatine chantée par madame Jenny-Colon Leplus : Pauvre Couturière, dans le même ouvrage. Le premier de ces trois morceaux est un joli badinage à la portée des pianistes qui aiment la musique légère, facile et brillante; le second et le troisième paraphrasent on ne peut mieux tout l'esprit d'arrangement, les finesses harmoniques et mélodiques que M. Halevy a jetées à pleines mains dans la romance chantée par Chollet, et la cavatine dite par madame Jenny-Colon Leplus. Le compositeur instrumental s'est dignement associé au compositeur dramatique par la délicatesse et l'élégance de l'arrangement, et ces brillantes étincelles musicales ne contribueront pas peu à populariser le nom de M. Heller dans le monde pianiste en attendant qu'il lui donne plus d'éclat encore en se faisant entendre en public.

Et maintenant, nous vous dirons que dimanche passé, 30 juin, il a été donné à la Sorbonne, à une heure et demie, un concert purement vocal, composé de six cents voix sous la direction de M. Boquillon, qui a produit le plus bel effet. Nous avons surtout remarqué parmi les morceaux exécutés sans aucun accompagnement instrumental un grand chœur de Gossec, une marche instrumentale des *Deux Journées* disposée en vocalise, la *Romanesca*, air de danse du XVI[e] siècle, dialogué pour le chœur avec *solo* de Coryphée; la chasse de *Tom-Jones*, chœur de voix d'hommes accompagné en vocalise par des voix d'enfants; une marche instrumentale de *Virginie*, disposée aussi en vocalise; une symphonie vocale, une fort jolie *barcarolle* avec *solo* de coryphée et chœur; puis enfin : *O céleste providence!* autre fragment d'un finale des *Deux Journées*.

Les élèves de l'un des cours de chant de l'association polytechnique dirigé à la Halle aux draps par M. Hubert faisaient partie de cette grande solennité de musique vocale. Tous les morceaux que nous venons de citer ont été dits avec un ensemble parfait, un aplomb de mesure remarquable, et un sentiment des nuances harmoniques, des *forte* et des *pianissimo*, qui prouve de la manière la plus satisfaisante les progrès de la population de Paris dans l'art du chant.

Dans les six cents exécutants, il y avait au moins une centaine de jeunes filles de dix à quinze ans, dont les voix argentines, qu'on divise quelquefois en premiers, seconds et troisièmes dessus, s'unissaient on ne peut mieux à près de deux cents voix d'enfants et d'adultes hommes. Ces voix éclatantes et pures qui dominaient sur le reste des exécutants, ténors et basses, produisaient le plus bel effet, et ont transporté l'auditoire émerveillé d'un pareil résultat.

Que si l'on nous demandait quel est ce M. Boquillon, directeur de cette belle institution musicale, fertile en résultats si brillants et si nombreux, nous vous répondrions que le créateur de tout cela, réfléchissant que M. Arouet se fit appeler Voltaire, que Fabre ajouta à son nom celui de d'Églantine, que mademoiselle Montalant prit celui de Cinti, parce qu'ils connaissaient bien leurs compatriotes, M. Boquillon s'est donné celui de Wilhem; car il a senti, surtout dans son amour pour la musique, qu'un nom étranger serait toujours mieux venu en France qu'un nom indigène. C'est donc à l'un des concerts publics de l'Orphéon, dirigé par M. B. Wilhem, que nous avons assisté dimanche dernier. M. Wilhem a donné là la plus belle et la plus éclatante preuve de l'aptitude des Français à recevoir une bonne éducation musicale. M. Boquillon Wilhem, patient, obstiné dans le bien, et que nous mettons sur la même ligne que les deux artistes dont nous venons d'entretenir nos lecteurs sous le rapport du talent et de la modestie, nous ferait volontiers dire avec le poëte :

Il en est jusqu'à trois que je pourrais citer.

Henri Blanchard.

Correspondance.

FÊTES MUSICALES

DE LA GRANDE ASSOCIATION DE L'OUEST.

La grande association musicale de l'Ouest vient d'entrer dans sa cinquième année d'existence. La ville de Niort a reçu pour la seconde fois dans ses murs ces amateurs et ces artistes accourus avec tant d'empressement en 1835 au premier appel d'un homme de talent, et qui, heureux et fiers de marcher sous sa direction, ne reculèrent devant aucun

sacrifice, devant aucune difficulté, pour contribuer à la fondation de l'œuvre qu'il avait conçue, œuvre désormais inébranlable et que des succès toujours croissants recommandent à l'attention et à l'intérêt du monde musical. Au point où en est malheureusement l'état de la musique en province, et surtout avae le pitoyable système d'éducation musicale adopté dans la plupart de nos villes, quels obstacles n'a-t-il pas fallu vaincre pour arriver au résultat qui vient d'être obtenu cette année à Niort!

Exécuter, *dans son entier et sans aucune coupure*, avec un orchestre de province, avec des chœurs de province, un ouvrage aussi immense dans sa conception, aussi gigantesque dans ses formes, que l'*Oratorio de la Création*, et l'exécuter d'une manière satisfaisante, n'est-ce pas là un miracle de travail et de persévérance! Et quand on pense que la plus grande partie de ces jeunes personnes qui composaient les chœurs de soprani et de contralti ont été enseignées avec les romances et les nocturnes de Romagnesi, de Panseron et de mademoiselle Puget, ou avec les airs variés de Hunten et les contredanses de Lemoine, ne doit-on pas s'émerveiller cent fois de leur entendre attaquer avec quelque assurance et quelque précision les fugues sévères et les contre-points rigoureux de l'immortel Haydn! Qu'aurait-ce donc été si leur jeune intelligence avait été développée par la lecture des bons ouvrages élémentaires! Je parle ici des exécutants, et je donne à leurs efforts et à leur zèle les éloges qu'ils méritent; mais, hélas! si des exécutants je viens à descendre aux auditeurs, quelle différence, bon Dieu! Croyez-vous que la partition d'Haydn ait causé quelque véritable et durable émotion parmi ces mille à douze cents personnes qui l'ont entendue? Que bien autrement admirable elles ont trouvé la collection de romances et de nocturnes chantés ou plutôt débités à la fin du second concert par MM. Alexis Dupont et Chartrel! Que bien plus vivement elles auraient été impressionnées si, en remplacement de la symphonie d'Onslow, du chœur d'*Armide*, du finale de *Fidelio* et du sextuor de Bertini, on leur avait exécuté quelques quadrilles de Tolbecque ou de Musard, quelques charges de Plantade, ou quelques airs variés de M. Henri Herz! Un tonnerre d'applaudissements aurait accueilli toutes ces belles choses, tandis que quelques maigres bravos ont à peine été accordés aux chefs-d'œuvre de l'ancienne et de la nouvelle école! Et chaque année pareil sacrilége se renouvelle! et chaque année la majeure partie du public reste froide après avoir écouté les plus belles productions musicales, tandis que les exécutants s'animent, s'échauffent, s'enthousiasment, et finissent souvent par arriver presque à la hauteur des grands génies dont ils sont momentanément les interprètes!

Sans doute l'association de l'Ouest a eu d'immenses résultats pour beaucoup de ceux qui tiennent à l'orchestre et aux chœurs; mais pour les auditeurs!!! l'heure n'est pas encore venue, et rien malheureusement ne fait présager quand et comment elle pourra venir; car en province les individus les plus médiocres et même les plus nuls sont encore ceux que l'on consulte le plus généralement, et sur le jugement desquels on forme le sien : tout ébahi que l'on est de leur jactance et de l'inconcevable impudeuce avec laquelle, sans rien avoir appris et sans rien savoir, ils se posent en gens capables et pleins de talent! Mais revenons aux fêtes musicales de Niort.

Le premier concert se composait : 1° de deux fragments d'une messe de *Requiem* écrite à l'occasion de la mort de Méhul, par son élève M. Baulieu, l'*Introït* et la *Prose*; 2° de l'*Ave Maria* de Cherubini, avec accompagnement obligé de cor anglais; 3° de l'*Oratorio* d'Haydn. Nous ajouterons à ce que nous avons déjà dit de cet *Oratorio*, que les soli en ont été fort bien chantés par plusieurs dames et demoiselles de Niort et de La Rochelle, par MM. Alexis Dupont, Chartrel, Simon, et par deux amateurs de Niort. Les fragments de la messe de M. Baulieu nous ont fait vivement regretter de ne pas connaître le reste de ce *Requiem*. C'est un œuvre conçu et écrit largement; la science de l'harmoniste et du contrapontiste y est sans doute pour beaucoup, mais les inspirations de l'homme de cœur, de l'homme pieusement convaincu, de l'élève reconnaissant et désolé, y sont pour bien plus encore. Ces deux fragments ont été parfaitement rendus, et l'impression profonde qu'ils ont laissée dans l'âme des exécutants est, selon nous, leur plus bel éloge. Que dire de l'*Ave Maria* de Cherubini? quelle formule imaginer pour exprimer tout l'effet de cette admirable mélodie si pure, si suave, si simple, et pourtant si riche, si puissante, si grandiose? MM. Alexis Dupont et Vogt en ont merveilleusement fait ressortir toutes les beautés : à de telle musique il fallait de tels interprètes! Une quête pour les pauvres trouvait naturellement sa place dans cette première solennité; plusieurs dames ont bien voulu s'en charger, et le résultat en a été on ne peut plus satisfaisant.

Le second concert commençait par la symphonie en *ré* d'Onslow. Tout en reconnaissant le haut mérite de cette composition, on n'a pu s'empêcher de la trouver un peu froide et d'un *faire* par trop tourmenté, surtout dans le finale : toutefois l'*andante* et le *scherzo* ont produit beaucoup d'effet. L'exécution a été en général assez bonne, si ce n'est pourtant dans certains traits des premiers et des seconds violons où nous avons cru remarquer que les deux ou trois premiers pupitres prenaient seuls part à l'action. Et puisque nous avons parlé des violons, nous dirons, pour ne plus y revenir, qu'à quelques exceptions près ils ont été la partie faible de l'orchestre; leur nombre nous a cependant semblé parfaitement proportionné à celui des autres instruments. Nous ne parlerons pas de l'ouverture du *Siége de Corinthe*; elle nous a toujours, même à Paris, fait l'effet d'un superbe *gâchis* ou plutôt d'un duo concertant de grosse caisse et de timbales avec accompagnement permanent de trombones, ophicléides, trompettes, cymbales et triangle, le tout entremêlé, de temps à autre, de traits à peu près impraticables pour les violons et pour les violoncelles. Nous nous abstiendrons également de faire l'éloge de l'ouverture du *Jeune Henri*; ce magnifique résumé de toutes les circonstances principales d'une grande chasse au cerf est connu et apprécié de tout le monde. Nous dirons seulement qu'à l'exception de quelques hésitations dans certains mouvements et dans les rentrées principales des cors et du premier basson, cette ouverture a bien marché et qu'elle a forcé de la part du public des applaudissements donnés malheureusement moins au mérite incontestable de la composition qu'à la popularité dont quelques unes des parties de ce beau tableau sont en possession. C'est, selon nous, une heureuse idée d'avoir mis en présence dans le même concert Gluck et Beethoven. La scène d'*Armide* et le finale de *Fidelio*, bien que faiblement rendus, surtout par les soprani, ont pu cependant donner une assez juste idée de la manière de faire de ces deux immortels génies, si différents l'un de l'autre, si admirables tous les deux. Il ne nous reste plus qu'à rendre compte des *soli* de chant et d'instruments; mais avant de nous en occuper, nous nous faisons un devoir et un plaisir de payer à MM. Baulieu et Norès, le premier comme directeur de toute la partie vocale des deux concerts, le second comme directeur de la partie instrumentale, le plus juste tribut d'éloges pour le talent et pour le zèle dont ils ont fait preuve dans toutes les réunions. Ce n'est pas chose facile que de bien diriger des chœurs et un orchestre composés d'exécutants de toutes les forces, et qui, venus de toutes les villes de l'association,

doivent nécessairement avoir chacun une manière différente de comprendre et de sentir la musique à l'ensemble de laquelle ils doivent pourtant tous prendre part. MM. Baulieu et Norès se sont acquittés de cette tâche avec tout le soin, toute la fermeté, toutes les formes désirables, et de manière à mériter l'approbation et la reconnaissance générales. Nous ne saurions trop approuver le choix qu'a fait madame du P... de l'un des plus beaux sextuors de Bertini, pour se faire entendre sur le piano. M. H..., l'un des amateurs les plus distingués de Niort, s'est fait justement applaudir dans un charmant air varié de Franchomme, qu'il a exécuté avec une grâce, une pureté et une justesse parfaites. Il en a été de même de M. Urbain, premier prix de cor du Conservatoire: cet artiste a prouvé, dans une fantaisie de Gallay, tout le parti qu'un musicien habile peut tirer de ce bel instrument. M. Urbain est un jeune homme de beaucoup de talent, et la ville de Niort peut se vanter avec raison de l'avoir vu naître dans ses murs. Mais les honneurs des deux concerts, l'enthousiasme général, ont été sans contredit pour le vénérable M. Vogt, ce doyen des hautbois et des cors anglais, ce professeur, ce maître de tous ceux qui, jusqu'à ce jour, se sont fait applaudir sur ces deux instruments si difficiles et si rarement bien joués. La belle réputation de M. Alexis Dupont l'avait précédé à Niort, et on a généralement trouvé qu'il valait encore mieux que cette réputation. Il est difficile, en effet, de mieux chanter la musique sacrée. Nous ne voulons pas dire pour cela que M. Dupont chante mal la musique dramatique ou la musique de concert, tant s'en faut; mais nous pensons que le genre où il excelle, c'est surtout le genre grave et sévère. Aussi nous attendions-nous, après l'avoir justement applaudi dans le *Requiem* et dans l'*Oratorio*, à lui entendre chanter au second concert quelqu'un de ces beaux airs de la scène française qui, croyons-nous, aurait été beaucoup mieux à ses moyens et aux désirs de l'association que le *Départ du jeune marin* et le trio assez insignifiant, hors de la scène, de *Stradella*. M. Chartrel, lauréat du Conservatoire, est un jeune artiste avec lequel tout le monde a été enchanté de faire connaissance. Si sa voix de basse n'est pas toujours parfaitement ronde et vibrante, du moins sait-il la conduire avec beaucoup d'art. La manière dont il a dit les récits et les airs de la *Création* mérite les plus grands éloges. Il y a de l'âme chez ce jeune homme; il est excellent musicien; partant nous pensons qu'il y a chez lui beaucoup d'avenir.

L'orchestre se composait de 174 exécutants dont 88 pour la partie vocale.

M. G.

(*Extrait du Journal de la Vienne.*)

Nouvelles.

*** L'Opéra donnait hier *Guillaume Tell* pour la rentrée de madame Dorus. Notre grande cantatrice a été accueillie et fêtée avec enthousiasme. Duprez a été admirable pendant toute la représentation, et il a constamment électrisé l'auditoire. On doit regretter seulement que l'emploi de Gessler soit confié à un chanteur d'une voix désagréable et d'une inexpérience complète.

*** Demain, lundi, à l'Opéra, *la Muette de Portici*. Une jeune et jolie Suédoise, qui avait débuté l'année dernière avec un grand succès à l'Opéra et qui vient d'être engagée, Mlle Lucile Grahn, dansera un pas de deux nouveau Nous espérons voir bientôt cette jolie et svelte danseuse dans un ballet et surtout dans *la Sylphide* où elle est, dit-on, d'une grâce et d'une légèreté charmante.

*** Les journaux allemands, et notamment la *Gazette de Hambourg* du 29, nous annoncent que M. Spontini s'est engagé envers le roi de Prusse de retourner à Berlin aussitôt qu'il sera nommé membre de l'Institut, et que le poëme qu'il se propose de mettre en musique pour le théâtre de Berlin se trouvera terminé. Le premier fait est accompli, mais on nous assure que les lois de l'Institut ne permettent point aux membres de résider hors la France et d'être au service d'un monarque étranger.

*** Thalberg et Doehler sont les artistes inséparables à Londres dans les concerts les plus brillants où ils jouent des duos. Au concert de Bochsa ces deux grands pianistes ont exécuté un morceau à quatre mains et chacun un solo, et se sont partagé les applaudissements de la foule. Thalberg annonce, pour le 9 juillet, son concert d'adieu. On lit sur l'affiche: Farewell concert before his retirement of public life.

*** Le concert que mademoiselle Anaïs Bazin doit donner au Renelagh, et que nous avons déjà annoncé, aura lieu mardi 9 juillet. On se procure des billets chez la bénéficiaire, rue de Trevis, n° 11; au magasin de musique de M. Schlesinger, rue Richelieu, n° 97, et au Renelagh au bureau.

*** Dans ce moment où les distributions de prix vont avoir lieu dans les pensionnats et les institutions religieuses, nous ne saurions trop recommander les chœurs à deux, trois et quatre voix égales que M. Panseron, professeur de chant au Conservatoire, a publiés sous le titre de *Récréations vocales*. Aux trente-six premiers chœurs de cette collection, il vient d'en ajouter douze nouveaux, dont l'un entre autres, intitulé *les Prix*, est tout-à-fait de circonstance. Dans le nombre de ces chœurs, seize ont été spécialement composés par M. Panseron, avec le talent dont cet habile professeur a donné tant de preuves, et les trente-deux autres ont été choisis par lui dans les ouvrages de MM. Rossini, Meyerbeer, Bellini, Donizetti, et aussi dans les œuvres d'Haydn, Mozart, Beethoven, Hérold, etc. De pareils noms nous dispensent de tout éloge.

*** Nous recommandons à nos abonnés la papeterie-reliure de M. A. Lard-Esnault, rue Feydeau, n° 23, dont nous joignons le prix courant au numéro de ce jour; outre la beauté de ses papiers à lettre et la modicité de ses prix, cette maison offre une spécialité utile à nos lecteurs, celle de la *reliure de la musique*. On y trouve un dépôt des plumes métalliques de Joseph Gillot de Londres, et des *encriers-pompes*, invention nouvelle qui réunit toutes les conditions voulues pour conserver l'encre dans sa fluidité et en empêcher la décomposition.

*** On annonce, pour paraître prochainement, une édition nouvelle et complète des *Paroles d'un voyant*, par M. Augustin Chaho, auteur du *Voyage en Navarre* et de divers Essais de haute philologie et de philosophie cosmogonique.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Berlin.* — *La Fuite en Suisse*, opéra de Blum, musique de F. Kuken, continue d'avoir beaucoup de succès; c'est en ce moment la pièce favorite, et le succès promet d'être de longue durée. M. Drouet s'est fait entendre plusieurs fois à l'Opéra dans les entr'actes. Ce célèbre flûtiste a été applaudi, malgré la faiblesse de ses compositions.

*** *Vienne.* — Pour le bénéfice de la Brambilla on a représenté *il Belisario*, dans lequel la Ungher a obtenu le plus beau succès.

*** *Pesth.* — M. Ole Bull, le célèbre violon, donne ici des concerts très brillants; mais on lui reproche de vaincre trop de difficultés et de négliger le chant, qui sera toujours l'âme du violon.

*** *Naples.* — Un élève du Conservatoire de cette ville, le jeune Zanetti, s'est essayé sur le théâtre del Fondo. Des bravos mêlés de sifflets ont accueilli l'œuvre du débutant, qui a fini par triompher, grâce au talent des chanteurs et de la cantatrice.

*** *Venise*, 16 juin. — Sur un libretto intitulé *Il Castello di Woodstock*, déjà mis en musique il y a quelques années par Coccia, deux autres maestri, Toussi et Collavo, viennent d'écrire à frais communs une partition nouvelle. Le premier acte a obtenu le plus grand succès, mais le second n'a pas été tout-à-fait aussi heureux. Néanmoins on s'accorde à trouver beaucoup de nouveauté dans la musique, et les deux auteurs ont été rappelés au bruit des applaudissements.

Le Directeur, MAURICE SCHLESINGER.

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

6e Année. — 1839. REVUE ET N° 29.

GAZETTE MUSICALE DE PARIS,

JOURNAL DES ARTISTES, DES AMATEURS ET DES THÉATRES;

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, DE BALZAC, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, CASTIL-BLAZE, PHILARÈTE CHASLES, F. DANJOU, EDME SAINT-HUGUE, ALEX. DUMAS, ELWART, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), AD. GUÉROULT, F. HALÉVY (de l'Institut), JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, G. LEPIC, LISTZ, MARX, EDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, L. RELLSTAB (rédacteur de la GAZETTE DE BERLIN), GEORGES SAND, J.-G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT A LA REVUE et GAZETTE MUSICALE.

Paris.	Départ.	Étrang.
3 m. 8	9 »	10 »
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	34 »	38 »

La Revue et Gazette Musicale paraît le dimanche et le jeudi de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la *Revue et Gazette Musicale de Paris*, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; et chez tous les marchands de musique de France.

Prix d'abonnement à la *Revue et Gazette Musicale*, 30 fr. par année.

IL SERA DONNÉ CHAQUE MOIS UNE LIVRAISON des *ARCHIVES CURIEUSES DE LA MUSIQUE*, et un *fac simile* de l'écriture de musiciens célèbres.

ANNONCES : 50 c. la ligne de 28 lettres.

Paris, Jeudi 11 juillet 1839.

SOMMAIRE. Questions historiques et philosophiques sur la musique ancienne, par Lecomte. (Suite et fin). — *Biographie*. Rameau, par Maurice Bourges. (Suite et fin). — *Théâtre royal de l'Opéra-Comique*. Reprise des *Treize*. — Concert de mademoiselle Anaïs Bazin. — Nouvelles. — Annonces.

QUESTIONS HISTORIQUES ET PHILOSOPHIQUES SUR LA MUSIQUE ANCIENNE.

(Suite et fin.)

En donnant cette suite de nos observations sur un sujet sérieux et abstrait, nous ne nous dissimulons pas que la plupart des lecteurs doivent y prendre peu d'intérêt ; mais nous savons aussi qu'il en est quelques uns, et surtout en province, qui les accueillent avec plus de complaisance, parce qu'ils ont plus de loisir pour les étudier, qu'ils éprouvent un besoin vague d'éclaircissements philosophiques, ou bien se livrent à des travaux analogues.

Cette classe spéciale de lecteurs avec laquelle nous sympathisons, ne doit pas être totalement négligée par une feuille qui remplace l'ancienne *Revue musicale* de M. Fétis.

Nous avons pensé aussi que cette même feuille devait établir un moyen de correspondance musicale entre la France et l'Allemagne ; or, dans ce dernier pays, il vient de paraître un mémoire fort curieux dont nous sommes prié de rendre compte, et dont l'auteur, le premier écrivain actuel de l'Allemagne sur la critique historique musicale, nous fait l'honneur de mentionner nos opinions que nous lui avions soumises. Dès lors, notre présent article, tout mutilé qu'il est par la suppression de notes explicatives et de tableaux nécessaires, devenait une introduction indispensable, et c'est dans cette vue seulement qu'il a été écrit.

QUATRIÈME QUESTION.

Ce type (1) se retrouve-t-il dans les plus anciens monuments de la musique égyptienne? Et quel pouvait être le caractère spécial de cette musique?

Nous parlerons seulement des harpes de l'ancienne Egypte, et d'après les dessins récents de MM. Champollion et Rosellini.

Aucune harpe antérieure à la domination grecque n'a plus de vingt-une cordes; parce que telle est à peu près l'étendue des voix humaines réunies. Il y en a de une à treize, mais il n'y en a presque point entre treize et vingt-une.

Puisque les Egyptiens avaient des chants et des rhythmes particuliers, consacrés aux divers travaux, suivant les professions, soit pour en régler les mouvements, soit pour en charmer les fatigues, indépendamment des chants et des rhythmes consacrés aux plaisirs, aux cérémonies diverses et au culte de la divinité, on ne doit point s'étonner de la grande variété d'instruments dont on trouve encore les débris ou les images.

Ainsi, en nous bornant aux instruments à cordes pincées, sans parler de ceux qui, accompagnés d'un long manche, avaient quelque rapport avec nos mandolines, nous devons supposer que chaque individu adoptait, dans la variété des harpes, celle qui suffisait pour la mélodie consacrée à ses habitudes. Nous ne mentionnerons que les principales, savoir :

1° La harpe à sept cordes ou le *type* pur,

si —— Mi —— la

qui n'a pas besoin d'être expliquée de nouveau;

(1) L'eptacorde, dans les trois cordes fixes, ou la lyre de Mercure si — MI — la.

2° La harpe à dix cordes, laquelle se montre le plus ordinairement dans les cérémonies religieuses ;

3° Les deux harpes à onze et à treize cordes, peintes près du tombeau royal ;

4° Enfin, la harpe complète à vingt-une cordes.

La harpe à dix cordes offre deux *types*, modulant à la quarte l'un de l'autre, sur les toniques MI et LA, ainsi qu'il suit :

mi —— LA —— ré
si —— MI —— la

La harpe à onze cordes offre un seul *type*, sous la double forme de la conjonction et de la disjonction, et sur la tonique MI, ainsi qu'il suit :

MI —— la si —— MI
si —— MI —— la

La harpe à treize cordes offre deux *types* réunis ou conjoints par une corde qui leur est commune. Il en résulte un troisième *type* intermédiaire, lequel, partant de la tonique LA, peut moduler, soit à la quarte inférieure, soit à la quarte supérieure, sur les toniques MI et RE, ainsi qu'il suit :

la —— RE —— sol
mi —— LA —— ré
si —— MI —— la

Enfin, la harpe à vingt-une cordes offre un seul *type*, répété dans deux octaves consécutives, et présentant trois fois la forme conjointe et deux fois la forme disjointe, sur une seule et même tonique MI, ainsi qu'il suit :

si —— MI —— la
si —— MI —— la
si —— MI —— la

Dans toutes ces explications, nous n'avons donné que les cordes fixes, laissant le mode indéterminé pour le remplissage des cordes mobiles.

La harpe à vingt-une cordes déposée à notre musée égyptien fait un hideux contraste avec les deux harpes dont nous avons parlé : ce n'était pas celle d'un prince, mais celle d'un homme pauvre.

Dans ce musée, on voit encore une harpe à quatre cordes, de la forme de celles qui, suivant des dessins curieux apportés par nos derniers voyageurs, se plaçaient horizontalement sur l'épaule, et servaient à l'accompagnement dans une réunion d'instruments de diverses espèces, parmi lesquels la harpe ordinaire jouait le principal rôle.

Le voyageur Bruce (en 1774) avait donné connaissance des deux harpes royales à son compatriote Burney, qui en avait inséré la description dans sa grande histoire de la musique. Le dessin avait été adapté au goût français de l'époque, les symboles travestis, et les cordes étaient tracées au nombre de treize et de dix-huit. Burney s'abstint de toute explication. Burette, reprenant ces mêmes renseignements, veut que ces harpes aient présenté une suite de quarts de tons ou de demi-tons. Il préfère cette dernière hypothèse; mais, je le demande à tout praticien, que ferait-on d'une harpe dont les demi-tons, au lieu d'être donnés par le mouvement des pédales, seraient intercalés en cordes à vide?

Enfin, M. de Drieberg, dans son dictionnaire de musique grecque, vient de reproduire ces deux harpes, avec les dessins et les descriptions tant de Bruce que des savants de l'expédition d'Égypte. Les trouvant en contradiction, il n'a pas essayé de les expliquer. Qu'eût-il dit s'il eût connu les nouveaux dessins, qui ne s'accordent point avec les précédents, et n'étant point à portée de s'éclairer, ainsi que nous l'avons fait, de renseignements donnés de vive voix par des témoins oculaires, et par le dessinateur lui-même?

Quel pouvait être enfin le caractère spécial de la musique égyptienne?

Ici, nous irons par induction, d'après l'esprit des monuments que nous venons d'expliquer, et le génie de ce peuple grave, austère, ami de l'ordre et des formes symétriques, fixes et immuables.

Prenons pour exemple la harpe complète à vingt-une cordes.

1° Les intervalles déduits du *type*, et renfermés dans la quarte, devaient être simplement diatoniques.

2° Le ton du chant dépendait sans doute de l'espèce de la voix, réglée par la position des *types* soit conjoints, soit disjoints, le tout assujetti à la corde du milieu, diapason invariable; ainsi il devait y avoir cinq tons.

3° Les modes résultant des diverses espèces de quarte dépendaient de l'accord donné à la harpe, non pas dans les cordes fixes, les cordes *typiques*, qui restaient immobiles, mais dans les cordes mobiles intermédiaires. Outre cette facilité de monter la harpe entière dans l'un ou l'autre des trois modes, on pouvait, dans un seul *accordement*, user des ressources que l'instrument fournissait pour varier les modes, c'est-à-dire former toutes les espèces d'octaves admises en mélodie, en partant successivement de diverses cordes, comme il arrive dans notre chant d'église. Dans ce dernier cas, on était astreint au ton donné par la corde initiale.

4° Dans cette harpe à vingt-une cordes, une espèce d'octave étant donnée, on ne pouvait moduler, c'est-à-dire faire une imitation de l'octave entière, soit à la quinte, soit à la quarte; car il manquait ce que nous appelons le si *b* pour moduler à la quarte, et le fa *d* pour moduler à la quinte. Mais, restreinte à l'imitation du tétracorde, la modulation se faisait à la quarte dans les conjonctions et à la quinte dans les disjonctions.

Nous avons vu comment la modulation par *types* complets pouvait se faire dans les harpes à dix et à treize cordes.

5° Enfin, la musique des Egyptiens ne sortait pas des limites les plus ordinaires des voix humaines.

CINQUIÈME QUESTION.

Le type égyptien se retrouve-t-il dans la musique grecque? Quel devait être le caractère qui distingua spécialement cette dernière?

Quand on a expliqué la musique de l'Égypte, la tâche devient facile pour la musique grecque. La Grèce fut appelée le pays de la lyre, comme l'Égypte fut appelé le pays du sistre. Heureux peuple, dont la civilisation, la religion, les mœurs, semblaient inséparables de la musique!

Nous avons vu que la lyre du Mercure grec n'était au fond que le *type* lui-même, l'eptacorde, c'est-à-dire la lyre du Mercure égyptien, mais avec la disjonction des deux quartes; de là découle tout le système. Nous n'en dirons que ce qui conduit à notre but.

Dans l'histoire de la musique grecque, on voit paraître :

1° La lyre à sept cordes ou l'eptacorde, le *type* pur, *systema minus*;

2° La lyre à dix cordes, ou la harpe égyptienne à dix cordes, présentant les trois tétracordes conjoints, et par conséquent le moyen de modulation à la quarte supérieure par le *sib*, *systema majus*.

3° Les deux *types* disjoints à l'octave l'un de l'autre, et le *sib* facultatif, au milieu de la disjonction, afin de conserver le moyen de modulation à la quarte supérieure, *systema perfectum* ou *systema immutabile*.

Dans cette situation, le système présente quinze cordes

et renferme une étendue de deux octaves moins un ton. Afin de compléter les deux octaves, on ajoute une seizième corde au grave, laquelle n'influe en rien sur le mode, la tonalité et l'arrangement des tétracordes.

Tel est, dans son état complet et définitif, ce fameux diagramme grec diatonique, dépouillé des longues explications de détail par lesquelles on a coutume de l'obscurcir, et de cette nomenclature scientifique, vain épouvantail qui fait supposer de grands mystères dans la chose du monde la plus simple. Nous le mettons sous les yeux du lecteur : on voit que c'est purement le système égyptien, sauf la corde ajoutée au grave, véritable hors-d'œuvre, dont l'invention est attribuée à Pythagore.

Type. Type.

si ——— MI ——— la   si ——— MI ——— la

la si *do* *ré* MI *fa* *sol* la   si *do* *ré* MI *fa* *sol* LA

mi *fa* *sol* LA *sib* *do* ré

MI ——— LA ——— ré

Type.

Aussi, lorsque les Ptolémées occupèrent le trône des Pharaons, l'antique harpe égyptienne complète n'eut-elle à subir d'autre changement que l'addition de la corde grecque ; témoin la harpe garnie de vingt-deux cordes que tient l'Hercule égyptien sculpté sur le monument de Dakké, commencé par Ptolémée-Évergète et terminé par Auguste.

Mais le génie des deux peuples était trop différent pour que leur musique ne s'en ressentît pas. Les Grecs, mêlés aux habitants de l'Asie-Mineure, introduisirent dans leur musique, d'abord pure et austère, tous les raffinements des nations voluptueuses et dissolues.

De là, l'invention et l'abus des genres chromatique et enharmonique, la multiplicité des tons, portés de trois à quinze, l'introduction d'un quatrième mode, le *mixolydien*, attribué à Sapho, laquelle, suivant nous, secouant le joug des règles alors établies, et qui même ont été rappelées depuis par Aristoxène, aurait osé la première employer en mélodie le *triton* et la *fausse quinte*, et aurait ainsi créé, sous l'inspiration de sa poésie passionnée, les moyens de l'expression dramatique, dont les modernes font honneur à Monteverde.

De là aussi le mélange des genres, des modes et des tons ; la faculté indéfinie des modulations à tous les intervalles ; de là enfin cette théorie subtile des proportions diverses pour les intervalles mobiles entre les cordes fixes dans le même genre et dans le même mode, variétés appelées *couleurs*, absolument étrangères à nos idées modernes et auxquelles l'ingénieux et savant Doni voudrait que nos compositeurs dramatiques empruntassent des langues diverses pour faire chanter les esprits célestes, les hommes et les puissances infernales.

Que ne dirait-on pas sur un sujet aussi vaste!

Mais, avec tous ses écarts, et dans ses modifications infinies, le système grec ne change rien, absolument rien, au beau système des cordes fixes, donné par la harpe égyptienne et par le *type*.

On le retrouve encore chez les Romains ; car ces vases retentissants, placés autour de leurs théâtres, ne faisaient sonner, au moins dans les édifices peu étendus, que les cordes fixes, lesquelles n'éprouvaient aucun changement de la variété des modes, résultat du mouvement des cordes mobiles intermédiaires.

SIXIÈME QUESTION.

Ce type s'est-il conservé jusqu'à l'entrée du moyen âge? A-t-il présidé à la musique de saint Ambroise, de saint Grégoire et aux chants mosarabes?

Cette question exige un examen particulier ; car nous allons produire et expliquer un monument curieux, qu'aucun musicien n'avait encore remarqué, avant que M. Bottée-de-Toulmon, qui en avait senti l'importance, ne l'eût signalé à notre attention.

L'an 321, le poëte Publius Optatianus Porphyrius, exilé par Constantin, fut rappelé à l'occasion d'une pièce de vers singulière qu'il avait adressée à ce prince pour le féliciter sur ses victoires. (Classiques latins de Lemaire, 52ᵉ volume de la collection.)

Cette pièce représente, sur deux pages en regard, d'un côté une suite de vingt-six petits vers, chacun composé de treize lettres ; et, du côté opposé, une pareille suite de vingt-six vers hexamètres, mais composés d'un tel nombre de lettres, qu'en descendant chacun augmente d'une unité. Ces lignes dessinent un orgue et son clavier ; aussi la pièce est-elle intitulée *organon*.

Passons sur le mérite littéraire, qui est des plus minces ; disons qu'il s'agit de l'orgue hydraulique, et d'un clavier qui devait être léger et facile ..... *minimum ad motum intremefacta frequenter plectra.....*, tandis qu'en parlant de l'orgue du moyen âge, Forkel nous représente un clavier qu'on ne pouvait mouvoir qu'à coups de poing.

Nous supposons que le poëte a peint l'orgue du IIIᵉ siècle comme il le voyait, et que par conséquent cet orgue avait vingt-six tuyaux.

Ces vingt-six tuyaux représentent en effet :

1° Les trois *types* disjoints de la harpe égyptienne complète, ci :	21 cordes.
2° Entre les deux intervalles de disjonction, les 2 si*b* admis dans l'échelle grecque pour moduler à la quarte.	2
3° La corde inférieure ajoutée dans le système grec.	1
TOTAL :	24 cordes.
En cet état, c'est purement l'échelle grecque de seize cordes avec la faculté de transposer une octave plus haut.	
4° Enfin, 2 FA*d* à l'inverse des deux si*b* pour moduler à la quinte.	2
TOTAL :	26 cordes.

Une note accompagnée d'un tableau serait ici nécessaire pour présenter le développement et les preuves de cette explication. Donnons-en au moins le résultat sommaire.

Avec ces vingt-six tuyaux, non seulement on pouvait faire entendre dans le genre diatonique tous les modes de l'antiquité fondés sur les diverses espèces de tétracordes, nos huit tons de l'église catholique, et les douze tons ou modes de l'église protestante, mais encore on pouvait moduler le tout soit à la quarte, soit à la quinte, et l'accompagner en octave.

De plus, le genre chromatique ancien n'était pas entièrement exclu, car il se formait naturellement dans l'un des modes.

Ainsi, cet orgue du IIIᵉ siècle eût offert une surabondance de moyens pour le chant *ambroisien* qui le suivit de près, et dont il ne reste aucun vestige certain. On dit communément que ce chant n'employait que les modes *authentiques*, c'est-à-dire les systèmes disjoints, et que le *chant grégorien* au VIᵉ siècle y ajouta les modes *plagaux*, c'est-à-dire les systèmes conjoints. L'on se fonde sur la tradition qui suppose que saint Ambroise ne fit usage que de quatre tons. Mais ces quatre tons ne pouvaient-ils pas être les mêmes que les quatre paires de tons connus primitivement dans le chant romain sous les noms grecs latinisés de *protus*, *deuterus*, *tritus* et *tetrardus*, dont chacun se décomposait en deux? Saint Ambroise et saint Grégoire n'auraient eu qu'une seule et même doctrine traditionnelle,

fondée sur la nature des choses et revêtue de dénominations différentes.

Dans un temps d'affliction pour son église, saint Ambroise voulut adoucir la douleur des fidèles par la pratique du chant religieux et des chœurs alternatifs, suivant l'usage des églises d'Orient : il dut choisir dans la mélopée grecque ce qu'il y avait de plus noble, de plus touchant et de mieux approprié aux hymnes poétiques qu'il composait. Aussi le rhythme faisait-il une partie essentielle de sa musique, et saint Augustin qui l'avait entendue avant sa conversion, avoue qu'il en avait été ému jusqu'à répandre des larmes. D'après cela, nous sera-t-il permis de reléguer parmi les préjugés historiques l'opinion qui suppose le chant ambroisien plus pauvre en moyens de modulation que le chant grégorien?

Ce dernier était d'un caractère sévère, et, pour rendre impossibles les abus du rhythme, il l'avait supprimé en entier, et ne faisait sentir que la prosodie ; encore, par excès de scrupule, quelques uns voulurent-ils assujetir indifféremment toute syllabe à la règle uniforme des temps égaux.

Arrêtons-nous un instant sur le chant *mosarabe*, parce qu'il est très peu connu. Ce chant, nommé aussi *gothique* ou *mélodique*, n'était autre que le chant ambroisien chez les chrétiens d'Espagne, jusqu'à l'arrivée des Sarrasins, et même sous leur domination. Il fut ensuite par privilége conservé dans l'église de Tolède.

Lorsque tout le reste du pays fut astreint à l'uniformité du rite romain, ceux de Tolède résistèrent; la victoire en décida en champ clos; le chevalier du chant romain fut vaincu. On raconte encore que les deux missels ayant été mis sur un même bûcher, le gothique resta intact.

Il se fit à Tolède un mélange de deux musiques. Le *texte* était le plain-chant, mais la *glose* était une paraphrase mélodique à l'octave supérieure, espèce de variation mesurée, dans un mouvement bref mais non précipité. Cette glose ne visait point à l'harmonie, quoiqu'elle en produisît quelques légers effets; elle était fort simple pour les féries ordinaires, et un peu plus ornée pour les grandes fêtes. Il parait qu'elle se chantait alternativement avec le plain-chant : *ita ut alternatim cum gregoriano mirabili consonantia permisceatur*. Du reste, il est dit expressément que le chant mosarabe était fondé sur le *systema maximum græcum ;* ainsi, dans son essence, il n'avait rien de particulier qui mérite notre attention.

Tels sont les principaux renseignements puisés dans le bréviaire gothique, selon la règle de saint Isidore, recueilli et restauré par le cardinal Ximenès, et dans l'office gothique, sorti en 1770 des presses du séminaire de Palafox, et encore dans l'ouvrage de Gerbert, *De cantu et musicâ sacrâ.*

SEPTIÈME ET DERNIÈRE QUESTION.

Ce même type musical existe-t-il encore chez les peuples restés étrangers au mouvement intellectuel et artistique imprimé par l'antiquité grecque et romaine aux nations savantes? Et dans cet état, nous montre-t-il les vestiges de la musique celtique?

Nous ne dirons qu'un mot sur cette dernière question. Depuis peu de temps on commence à recueillir sur la musique des Chinois, des Indiens et des autres Orientaux des notions qui ont besoin d'être mieux analysées. Elles remplaceront les renseignements suspects ou imparfaits sur lesquels on s'était trop hâté de bâtir des systèmes. Attendons encore. Ce sujet est exploité en Allemagne, dans des ouvrages très récents, où l'imagination a beaucoup de part. On fait des rapprochements entre ces musiques et celles des Irlandais, des montagnards de l'Écosse, et l'on croit y voir de la ressemblance. Pour nous, en examinant ce qu'on en dit, nous trouvons toujours, d'une manière plus ou moins distincte, le même *type* originel.

Par exemple, analysons la constitution mélodique de la *vina*, instrument favori des Indons, composé des sept cordes suivantes : LA *au-dessous de la clef de fa*, LA *unisson*, UT *dièse*, RÉ, MI, LA *octave*, LA *double octave* (suivant la description rapportée par la *Gazette musicale* de Paris, année 1834); retranchons les cordes LA *unisson*, UT *dièze*, LA *double octave*, lesquelles, selon la même description, ne sont qu'accessoires et ne se pincent qu'à vide, tandis que sur chacune des autres, au moyen des touches on fait une suite de demi-tons qui remplissent l'intervalle jusqu'à la corde suivante. Il reste les quatre cordes principales LA. — ré mi — LA ; c'est-à-dire, en même intervalles, la lyre du Mercure grec.

CONCLUSION.

Il est un type mélodique pour la musique de tous les peuples.

Ce type est fondé sur les rapports des voix entre les membres d'une famille.

Il eut pour symbole la lyre du Mercure égyptien. Ce symbole fut réalisé, et il enfanta la lyre à sept cordes, source de toute mélodie.

S'il est un autre *type*, c'est celui de la musique moderne, langage non plus de sons successifs, mais langage d'accords, langage d'une harmonie simultanée, toujours sous-entendue, lors même qu'elle n'est pas produite. Cet art, absolument neuf, peut bien conserver le *corps* des anciennes mélodies, mais il leur crée une autre *âme*. A ce type nouveau nous donnerons, si l'on veut, pour symbole une lyre à trois cordes, mais ce ne sera plus celle des temples d'Égypte ; ce sera la lyre chrétienne, fille de l'orgue : elle ne sonnera plus si — MI — la ; mais UT, mi, sol.

LECOMTE.

Biographie.

RAMEAU.

(Suite et fin.)

Les portraits de Rameau par Restout et par Carmontelle, qui passaient alors pour très ressemblants, s'accordent singulièrement avec les détails que l'on trouve dans les contemporains sur le caractère et les habitudes de ce grand compositeur. Il avait le visage fort pâle et décharné, la taille très haute, les traits énergiques; ses yeux enfoncés lançaient des étincelles, lorsque la distraction n'en amortissait pas l'éclat. Sombre et peu sociable, comme Corneille, Lully, Malherbe, il fuyait les assemblées et ne s'ouvrait que très difficilement avec sa famille ou ses amis ; il se promenait presque tout le jour seul, ne voyant, ne cherchant personne ; on l'aurait cru absorbé dans de graves méditations ; il assura pourtant à Chabanon qu'il s'abandonnait simplement à des rêveries vides et sans suite. Lorsqu'on l'abordait dans la rue, il avait l'air de sortir d'une extase; il fallait se nommer. Ennemi du cérémonial et des vaines politesses, « il évitait les compliments, disait-il, parce » qu'ils l'embarrassaient et qu'il n'y savait pas répondre. » Il poussait la franchise jusqu'à la brusquerie et souvent au-delà; un jour la marquise de Villeroi lui avoua qu'un air de l'un de ses derniers opéras n'avait pas le don de lui plaire : « Eh! qu'importe, madame, répondit-il, assez d'autres le trouveront fort beau ! » La moindre contradiction le jetait hors de lui; il s'emportait sans ménagement, lorsque surtout il se sentait dans son droit. Il ne savait pas

mieux se modérer la plume à la main que dans la conversation : aussi ses écrits polémiques sont-ils empreints d'un caractère d'aigreur et d'âpreté, que la lassitude des persécutions de la critique peut seule justifier. Avec une pareille humeur, la cour n'était pas un pays où il dût vivre à l'aise; aussi la fuyait-il le plus qu'il pouvait; et lorsque ses fonctions l'obligeaient d'y venir, il se tenait à l'écart, et ne montrait pour les grands ni la bassesse du courtisan ni la morgue ridicule du philosophe. L'envie lui était parfaitement étrangère : il prit la défense de Lully contre les attaques de Rousseau. Du reste, simple et sans charlatanisme, il avouait ses faiblesses aussi naïvement que son mérite. Lorsqu'on reprit *Castor* à Fontainebleau, quelques personnes le pressaient d'y ajouter de nouveaux fragments : « J'ai plus de goût qu'autrefois, répondait-il ; mais je n'ai » plus de génie du tout. » Plein d'une confiance éclairée en ses propres forces, il ne voyait rien d'impossible à sa volonté. Comme on lui reprochait de travailler sur des poëmes aussi médiocres que ceux de Cahusac (qui avait pourtant à ses yeux le mérite de bien amener les divertissements, les airs de danse, et d'obéir en tout au musicien), « Donnez-moi la *Gazette de Hollande*, s'écria-t-il, et je la » mettrai en musique. »

C'était beaucoup dire ; mais en parlant ainsi Rameau pensait ce qu'il disait. Ce fut un des préjugés de son temps de croire que l'expression musicale pouvait embrasser la nature entiere. Cette erreur datait de Lully, qui s'y était fourvoyé plus d'une fois ; Rameau l'exagéra peut-être. Dans l'ouverture de *Naïs*, par exemple, il eut la prétention avouée de peindre l'attaque des Titans, dans celle d'*Achante et Céphyse*, le fracas d'un feu d'artifice et les cris de vive le roi; dans un chœur de *Platée*, le coassement des grenouilles ; dans ses morceaux de clavecin, le chant de la poule, les tourbillons de vent, les plaintes (1), et jusqu'aux soupirs.

Grimm, qui n'a pas la main heureuse lorsqu'il s'agit de Rameau, le représente comme un égoïste que l'avenir de ses enfants n'intéressait en aucune manière, comme un ladre de la trempe d'Harpagon. Pour faire évanouir une allégation sans preuve, il suffit de rappeler que Rameau payait une pension à sa sœur infirme de bonne heure, et qu'il rendit des services pécuniaires à d'Auvergne, à Balbâtre, l'organiste de Notre-Dame de Paris. Leclair, le célèbre violon, qui fut assassiné si horriblement dans sa petite maison du faubourg du Temple, était encore un de ses obligés. Il est vrai que vers la fin de sa vie les contrariétés que firent éprouver à Rameau les censures du savant d'Alembert dont l'approbation et l'amitié l'avaient si vivement flatté, aigrirent singulièrement son humeur et redoublèrent sa défiance. D'Alembert avait soutenu avec chaleur ses doctrines, et les avait même exposées avec tant de lucidité, que Rameau s'était empressé de lui en adresser les plus chauds remerciements dans le *Mercure* (1752). Depuis, lorsque l'entreprise de l'Encyclopédie eut été décidée, d'Alembert lui offrit la rédaction de la partie musicale ; mais trop d'occupations l'absorbaient alors pour qu'il pût accepter. Plus tard, certaines erreurs s'étant glissées dans les colonnes de l'Encyclopédie, Rameau crut devoir les relever dans l'intérêt de la vérité, et en raison de l'importance prétendue de l'ouvrage. D'Alembert répliqua, en critiquant les opinions avancées par celui qu'il qualifiait autrefois de *grand*. La polémique devint de plus en plus amère, et se termina par la rupture complète des deux amis, et par la Lettre aux philosophes, dans laquelle Rameau, cédant à l'esprit de système le plus aveugle, pose en principe que la musique est le fondement de toutes les sciences.

Quoi qu'il en soit des censures de d'Alembert et de l'exagération de son adversaire, toujours est-il que les erreurs de Rameau, dont le temps et l'expérience ont fait justice, ne peuvent lui ravir la gloire d'avoir formé le premier un véritable corps de doctrine, une science qui n'existait pas avant lui. L'amas indigeste de règles incohérentes et souvent contradictoires accumulées dans les écrits antérieurs, montre assez que les doctes mathématiciens ne se mettaient guère en peine de la pratique. Les volumineuses compilations et les dissertations de Mersenne, Descartes, Wallis, Kircher, les systèmes de Huigens, Henfling, Carré, de Mairan, de la Hire, n'avaient nullement aplani les sentiers presque inaccessibles de l'art. Il fallait le long tâtonnement de l'expérience individuelle pour arriver à flatter l'oreille. Rameau, au contraire, tout en profitant des découvertes antérieures qu'il sut appliquer à la pratique, fit faire à la musique des pas immenses ; l'art lui doit son émancipation. Nous n'entrerons pas ici dans l'analyse des découvertes de Rameau ; elles sont assez connues pour nous dispenser de citer les titres de l'inventeur de la basse fondamentale à la reconnaissance de la postérité.

Considéré comme homme d'art et non plus comme théoricien, il a droit à une aussi large part d'éloge que de critique. Organiste et claveciniste, il a laissé des œuvres très remarquables qui révèleraient un prodigieux talent quand nous ne saurions pas, par le témoignage des contemporains, quelle était sa puissance dans cette partie. Au point de vue dramatique on doit convenir qu'il a été moins complet; il a moins opéré une révolution qu'un perfectionnement, immense sans doute, mais plutôt accessoire que fondamental. On ne peut lui faire honneur d'avoir jeté de la nouveauté, de la variété dans les airs, dans le récitatif. Ses airs sont, à peu de chose près, modelés sur ceux dont Lully avait emprunté le type à l'Italie. Sans doute il y répandit plus de vérité, mais il perdit en effet mélodique ce qu'il gagnait en expression théâtrale. Les intonations en sont étranges et bizarres; à tout prendre, il y a plus de chant encore dans son récitatif, qui, du reste, a le grand mérite d'être assez bien déclamé. Ce qu'on ne saurait lui contester, c'est la diversité et la forme des accompagnements appropriés à la nature des instruments avec une certaine adresse inconnue à cette époque ; c'est l'extension de la symphonie qui devient plus savante et aussi plus claire, mieux intriguée et plus intéressante ; c'est le perfectionnement de l'ariette, la transformation des airs de danse pour lesquels la nature l'avait doué d'un tact tout particulier et d'une imagination des plus heureuses, et la création des grands chœurs de théâtre qu'il a tirés de l'enfance où l'école de Lully les avait laissés. Il faut avouer cependant qu'il eut le tort immense de prodiguer les roulades les plus ridicules sur les mots consacrés, *triomphe*, *lance*, *victoire*, etc., d'abuser de l'éternelle cadence, du pincé, du port de voix et de tous les agréments dont les *maîtres de goût du chant* chargeaient leur répertoire, d'obliger les acteurs à hurler pour lutter contre la force de son orchestre, et d'introduire le

(1) On a prétendu que le morceau intitulé les *Tendres plaintes* avait été composé en souvenir des lamentations de madame La Poplinière, lorsque son mari la chassa de son hôtel, après avoir découvert, à l'aide du mécanicien Vaucanson, la trappe artistement fabriquée par laquelle le maréchal de Richelieu s'introduisait de nuit dans son cabinet de musique. Le fait est difficile à prouver, mais n'est pas impossible. Au reste, si La Poplinière fut bien traité du côté de la fortune, le mariage ne lui réussit pas aussi bien. Remarié en 1760, il laissa sa veuve enceinte, ce qui lui attira cette épigramme injurieuse dans tous les sens possibles :

Ci-gît qui, pour rimer, paya toujours fort bien ;
C'est la coutume.
L'ouvrage seul qui ne lui coûta rien,
C'est son posthume.

bruit et les cris plutôt que le chant. Malheureusement ses successeurs, en amendant le chant n'ont pas songé à répudier le bruit dont le siècle même fait encore ses délices. Enfin le style de Rameau est souvent beaucoup moins correct que celui de Campra, de Mouret, de Lalande, mais en revanche il a une verve et une supériorité d'invention qui leur est étrangère et à laquelle l'Italie même rendit hommage en empruntant ses symphonies et ses danses. La France, qui avait mis d'abord tant de mauvaise grâce à goûter Rameau, eut toutes les peines du monde à le sacrifier à Gluck, à Piccini. Il s'écoula beaucoup de temps avant qu'on pût ébranler cette puissance, aussi tenace que celle du vieux Lully; il s'en faut bien que l'invasion italienne l'ait déracinée du premier coup. En 1754, après le départ des Bouffons qui avaient excité les fureurs nationales des lullistes et des ramistes, on lit dans l'Almanach des spectacles que *les esprits ne se tranquillisèrent qu'à la reprise de Castor et Pollux* et d'autres opéras de cette école. Mais le calme était seulement apparent; l'incendie mal étouffé n'attendait qu'une secousse pour éclater. On sait quelle main puissante la donna et renversa sans retour les deux colonnes du vieil opéra français.

Voici les titres des différents ouvrages théoriques que Rameau a publiés : 1° Traité de l'Harmonie, Paris, 1722. — 2° Nouveau système de musique théorique où l'on découvre le principe de toutes les règles nécessaires à la pratique; pour servir d'introduction au Traité d'Harmonie, Paris, 1726. — 3° Dissertation sur les différentes méthodes d'accompagnement pour le clavecin, Paris, 1731 et 1742. — 4° Génération harmonique, Paris, 1737. — 5° Démonstration du principe de l'harmonie, Paris, 1750. — 6° Nouvelles réflexions sur la démonstration du principe servant de base à tout l'art musical, Paris, 1752. — Réflexion sur la manière de former la voix, Paris, 1752. — 8° Extrait d'une réponse de M. Rameau à M. Euler sur l'identité des octaves, Paris, 1753. — 9° Observations sur notre instinct pour la musique et sur son principe, Paris, 1754. — 10° Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie, Paris, 1755. — 11° Code de musique pratique, Paris, 1760. — 12° Nouvelles réflexions sur le principe sonore, Paris, 1761. — Indépendamment de ces ouvrages on trouve des lettres de Rameau dans la collection du *Mercure* aux années 1750, 1751, 1749 et 1765. Les Mémoires de Trévoux contiennent sa Lettre au P. Castel (1736), et la Lettre aux philosophes (1762). Il a laissé aussi quelques manuscrits, comme un Traité des canons en musique. — Vérités intéressantes peu connues jusqu'à nos jours.

Les titres de ses ouvrages dramatiques, qui n'ont jamais été gravés en partition complète, sont les suivants : 1° Hippolyte et Aricie, opéra de Pellegrin, 1733. — 2° Les Indes Galantes, ballet de Fuzelier, 1735. — 3° Castor et Pollux, tragédie lyrique de Bernard, 1737. — 4° Les Talents Lyriques, ballet en quatre entrées de Mondorge, 1739. — 5° Dardanus, opéra de La Bruère, 1743. — 6° Les Fêtes de Polymnie, ballet de Cahusac, 1745. — 7° Le Temple de la Gloire, ballet de Voltaire, représenté à Versailles, 1745. — 8° Les Intermèdes de la princesse de Navarre, comédie de Voltaire, 1745. — 9° Pygmalion, acte détaché de La Motte, 1747. — 10° Les Fêtes de l'Hymen et de l'Amour, ballet de Cahusac, 1748. — 11° Zaïs, ballet en quatre actes de Cahusac, 1748. — 12° Naïs, ballet en trois actes du même auteur, 1749. — 13° Platée, comédie ballet d'Autreau, 1749. — 14° Zoroastre, tragédie de Cahusac, où Rameau employa la musique qu'il avait faite pour Samson, 1749. — 15° Acanthe et Céphise, pastorale héroïque de Marmontel, composée pour la naissance du duc de Bourgogne, 1751. — 16° La Guirlande, ballet en un acte de Marmontel, 1751. — 17° Anacréon, ballet de Cahusac, 1754. — 18° La Fête de Pamélie, acte détaché de Cahusac, 1754. — 19° Les Surprises de l'Amour, opéra-ballet de Bernard, 1757. — 20° Les Sybarites, ballet de Marmontel, 1759. — 21° Les Paladins, comédie-ballet sans nom d'auteur, 1760. On a trouvé dans les papiers de Rameau un opéra-comique le Procureur dupé, une tragédie intitulée Abaris ou les Boréades, et quelques vestiges de Linus, opéra de La Bruère, qu'il faisait répéter chez la marquise de Villeroi, et dont les parties se sont égarées à la mort de cette dame. On a encore de Rameau : deux cantates pour voix seule, le Berger fidèle et Aquilon et Orithie, écrites dans le goût de Scarlatti ; les autres n'ont pas été gravées. Il en est de même de ses motets à grand chœur : In convertendo; Quàm dilecta; Diligam te; Deus noster. Quant à ses pièces de clavecin, il en a publié quatre recueils, dont on a donné plusieurs éditions : il est difficile de préciser la date des deux premiers. On rapporte assez généralement ces quatre recueils aux années 1706, 1726, 1731, 1741 ; le premier est devenu très rare ; le dernier, écrit pour le clavecin, une viole et un violon, contient des pièces qui ont fait fureur, telles que la Livri, la Timide, la Boucon, la Rameau. C'est l'embryon du trio moderne.

Maurice Bourges.

THÉATRE ROYAL DE L'OPERA-COMIQUE.

CONTINUATION DES DÉBUTS D'ERNEST MOCKER,

DANS LES TREIZE.

A peine Chollet s'est-il acheminé vers la province, où il va passer le temps de son congé, qu'on lui a donné un suppléant dans les *Treize*, ce charmant opéra dont le rang est si bien marqué au répertoire du théâtre de la Bourse. Ernest Mocker a continué ses brillants débuts par le rôle du comte Hector, et n'y a pas moins réussi que dans *Polichinelle*. La tentative ne laissait pas d'offrir des dangers : les rôles écrits pour la voix de Chollet ne conviennent guère à d'autres voix ; il faut beaucoup d'art et d'habitude pour arranger à sa taille, à ses moyens des combinaisons mélodiques d'une nature toute spéciale. Dès sa première apparition, Mocker avait été reconnu pour un artiste habile, ingénieux, ne tombant jamais dans le mauvais goût, n'exagérant rien, pas même les meilleures choses. Les critiques intelligents doivent lui tenir encore plus grand compte de son second pas que de son premier, car il était plus aisé de créer *Polichinelle* que de reprendre le rôle d'Hector.

Ce n'est pas la seule mutation qui ait eu lieu dans *les Treize*. Henri succède à Roy dans le rôle d'Odoard, et déjà, depuis quelque temps, Fleury avait remplacé Jansenne dans celui de Jennaio. Fleury est un jeune acteur plein de zèle, qui travaille sérieusement son art et dont nous nous plaisons à signaler les progrès. Madame Jenny-Leplus est seule restée à son poste et continue de chanter, de jouer avec une verve entraînante le délicieux rôle d'Isella. Nulle part cette excellente actrice n'est mieux placée que dans l'emploi des jeunes filles ou femmes à physionomie franche et joyeuse, au sourire aimable, aux naïves et piquantes reparties.

La partition d'Halevy a le sort de toutes les œuvres d'une haute portée ; plus on l'entend et plus on la goûte, plus on trouve de plaisir à l'étudier, tout au contraire de ces compositions qui n'ont que l'apparence et ne soutiennent pas le moindre examen.

M. S.

CONCERT DE Mlle ANAÏS BAZIN.

Mademoiselle Anaïs Bazin a donné son concert mardi au Ranelagh, malheureusement le temps n'était pas propice, et le succès financier n'a pu égaler celui que la voix fraîche et sonore de la jeune bénéficiaire a obtenu du public d'élite qui, pour l'entendre, avait bravé et la pluie et l'orage.

Ponchard, malgré l'enrouement qu'il avait eu la coquetterie d'annoncer, a dit avec bonheur la cavatine de *Piquillo*, puis un duo du *Mauvais Œil* avec mademoiselle Bazin. Ces deux morceaux, et l'air d'*Inès de Castro*, chanté par cette dernière, sont les plus remarquables de ce concert, dans lequel la bénéficiaire a déployé toutes les ressources de son beau et jeune talent. De nombreux applaudissements ont justifié la bonne opinion que nous avions conçue du mérite de cette artiste.

M. Hallé a exécuté sur le piano la fantaisie de *Moïse*, de Thalberg. Cet artiste est vraiment digne de la réputation qu'il s'est acquise. M. Hallé est un pianiste très distingué.

MM. Leonard, Seligman, Boulanger, Lauza, Chaudesaigues, et mademoiselle Alessi, ont secondé de leur talent mademoiselle Bazin.

Nouvelles.

*** C'est un fait rare que de voir un ouvrage arriver à l'Opéra à cent représentations; les ouvrages de M. Meyerbeer ont eu ce bonheur : *Robert-le-Diable* a eu plus de 150 représentations, et on a donné hier la quatre-vingt-dix-neuvième des *Huguenots*. La salle était comble; M. Duprez et mademoiselle Nathan ont été admirables; ils ont été rappelés. Nous avons eu le plaisir de revoir madame Dorus-Gras, qui avait déjà reparu la semaine dernière dans *Guillaume Tell*. Le public lui a prouvé par des applaudissements la satisfaction de la revoir.

*** Les débuts sont malheureux à l'Opéra-Comique; à l'exception de M. Mocker, personne n'était digne de paraître sur un théâtre royal, et pourtant le théâtre de MM. Crosnier et Cerfbeer a grandement besoin de renfort, car en aucun temps il ne s'est vu à Paris un théâtre composé d'aussi peu d'éléments de succès. Nous reviendrons en détail sur cette entreprise lyrique.

*** Le tribunal de Commerce a décidé que le ténor Marié appartiendra à l'Opéra-Comique. Il paraît que l'on prépare à ce théâtre une pièce pour les débuts de ce chanteur et de madame Garcia. Cet ouvrage serait donné après le *Sherif* dont la première représentation doit avoir lieu dans le courant de septembre.

*** Deux opéras occupent le théâtre de la Renaissance : *Lucia de Lammermoor*, traduit en français, et la *Jacquerie*, opéra attribué à un feuilletoniste du *National*. Le choix du premier de ces deux ouvrages ne nous paraît pas heureux pour les moyens de ce théâtre.

*** M. Huner, le premier ténor du théâtre royal de La Haye, jeune artiste plein d'avenir, vient de recevoir un témoignage d'estime des plus flatteurs : son engagement vient d'être renouvelé, à la demande générale des abonnés de ce théâtre.

*** La veuve de Nourrit, enceinte lors de la mort de son mari, vient d'accoucher de son sixième enfant.

*** La commission nommée pour juger les instruments de musique qui avaient été admis à l'exposition, est composée comme en 1834 par MM. Auber, Berton, Baillot, Gallay et Savart. On compte 183 pianos, plus de 100 violons, basses et contrebasses, 120 instruments en cuivre de toutes dimensions, autant de flûtes, clarinettes, hautbois et bassons. Les examens dureront toute la semaine.

*** Tout ce que les arts comptent d'illustrations et la haute société de femmes distinguées et de personnages remarquables assistait mardi à la fête du Casino. Le temps incertain a rendu la fête encore plus belle. La foule nombreuse, au lieu de se disperser dans le jardin, s'est réunie dans les salons, dans les passages, sous la rotonde. L'intérieur de la salle présentait le coup d'œil le plus magique. Les quadrilles des *Treize* et celui des *Fleurs*, si admirablement dansés par les quarante sylphides de l'Opéra, suffiraient seuls pour assurer le succès du Casino. Ce soir aura lieu la septième fête. On a déjà retenu beaucoup de billets, et tout fait espérer qu'elle sera plus belle encore que les précédentes.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Strasbourg.* — Dernièrement, à l'occasion du quatrième anniversaire de l'achèvement de la construction de la cathédrale de Strasbourg, la fondation de l'Œuvre-Notre-Dame a fait illuminer la flèche de ce bel édifice. Ce spectacle imposant avait attiré sur toutes les places, dans toutes les rues d'où l'on pouvait en jouir, une multitude immense, et le nom d'Erwin de Steinbach, de l'illustre architecte de Munster, était dans la bouche de tout le monde. On exaltait son génie; on admirait la perfection, la beauté majestueuse du monument qu'il a légué à la postérité. Pendant toute la soirée, une société d'amateurs a exécuté de brillants morceaux de musique sur la plate-forme. Un temps magnifique a favorisé cette solennité.

*** *Toulouse.* — M. Terra, jeune ténor doué d'une assez jolie voix quoique un peu faible dans les registres élevés, a fait ses derniers débuts dans *Guillaume Tell*; il y avait une cabale assez forte contre lui et il a été obligé de se retirer. On ne sait encore quel sera le théâtre qui le possédera cette année, il est bien certain qu'il n'aura pas de peine à se caser, car les ténors sont rares par le temps qui court, et Toulouse le regrettera.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Vienne.* — L'aîné des petits-fils de l'illustre Goethe, M. Walther Goethe, qui a étudié la musique à Berlin avec un grand succès sous MM. Mendelssohn et Loewe, est en ce moment ici (ce dernier n'est pas, comme l'a dit par erreur le *Journal des Débats*, le père de la célèbre cantatrice, celui-ci mort depuis quelque temps était un des acteurs les plus célèbres du Théâtre-Royal de Vienne). M. Goethe a composé deux opéras, l'un œuvre inédit de Kœrner et intitulé : *Les Pêcheurs*, l'autre de M. Castelli, puisé dans un vaudeville de M. Scribe. Ces deux ouvrages en un acte seront bientôt représentés au Théâtre-Royal de la porte de Caranthie (Kaerntner thor).

*** *Venise, 2 juin.* — Le jeune maëstro Constantino Quaranta vient de donner, avec beaucoup de succès, un opéra en deux actes, *Ettore Fieramosca*.

ERRATUM.

Nous avons donné, il y a quelque temps, à nos lecteurs, un *fac-simile* que nous devions à l'obligeance de notre ami et collaborateur M. Jules Janin, et que nous attribuions à Piccini. Nous nous sommes convaincus depuis la publication de ce *fac-simile* qu'il avait été tracé par la main de *Chaptal*. Pour réparer cette erreur involontaire, nous nous procurerons un autographe de Piccini que nous publierons incessamment.

On s'est empressé dans un autre journal de relever cette erreur; si nous nous donnions la peine de lire et de remarquer toutes les fautes, anachronismes, erreurs historiques, etc., qui fourmillent dans ladite feuille, nos colonnes ne suffiraient pas à une telle tâche.

Pour ne citer qu'un fait en passant, nous ferons remarquer que dans le même numéro et dans un article sur Mozart, de M. Ed. *Fétis fils*, on donne à ce célèbre auteur le prénom de *Wolfrang* au lieu de *Wolfgang*, et cette faute est répétée plus de dix fois. On sait que, dans tous les cas, cette faute ne saurait être attribuée au savant M. Fétis père dont la collaboration est exclusivement acquise à la *Revue et Gazette musicale*.

Le Directeur, MAURICE SCHLESINGER.

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

Musique nouvelle publiée par Maurice Schlesinger, 97, rue Richelieu.

Collection des Lieder

DE F. SCHUBERT,

TRADUCTION NOUVELLE PAR

EMILE DESCHAMPS,

Lthographies de A. DEVERIA.

ÉDITION DE LUXE ET ILLUSTRÉE.

N° 1. Adieu.	2 »	10. Marguerite.	4 50	19. Le chasseur des Alpes.	3 »
2. Les Astres.	2 »	11. Les plaintes de la jeune fille.	4 50	20. La Truite.	3 »
3. Ave Maria.	4 50	12. La Poste.	3 »	21. Le Voyageur.	2 »
4. La Barcarolle.	4 50	13. Le roi des Aulnes.	4 50	22. Le Vieillard.	3 »
5. Le Berceuse.	2 »	14. Rosemonde.	3 »	23. Tu es le repos.	3 »
6. La cloche des Agonisants.	4 50	15. La Rose.	3 »	24. Thecla.	2 »
7. La jeune fille et la Mort.	2 »	16. La Sérénade.	3 »	25. Auprès de toi.	3 »
8. La jeune Mère.	2 »	17. L'Illusion.	3 »	26. La Caille.	3 »
9. La jeune religieuse.	4 50	18. L'Éloge des larmes.	3 »		

N. B. *Cette collection se continue.*

5 LIEDER NOUVEAUX,

PAROLES DE M. E. DESCHAMPS,

Musique de

L. NIEDERMEYER.

L'Étranger.	2 »
La Noce de Léonor (pour voix de basse).	5 »
Que ne suis-je un comte!	2 »
S'il vous souvient du mal d'amour, ballade à 2 voix.	5 »
Une scène des Apennins (pour voix de basse).	5 »

—

LYRE ET GLAIVE.

Musique de

C. M. DE WEBER,

PAROLES DE M. LEGOUVÉ,

Lithographies de A. DEVÉRIA.

Adieu à la vie.	3 »
Consolation.	3 »
Mon pays.	3 »
La Prière pendant la bataille.	6 »
Le Berceau.	2 »

Lieder de F. Schubert,

TRANSCRITES POUR LE

PIANO SEUL,

d'une manière non difficile,

PAR STEPHEN HELLER.

ET

CHARLES CZERNY.

La Poste.
Sérénade.
La Cloche des Agonisants.
Rosemonde
La jeune Mère.
Adieu.
Les Astres.
Ave Maria.
La Berceuse.
La jeune Fille et la Mort.
Le Roi des Aulnes.
Barcarolle.
La jeune Religieuse.
Éloge des Larmes.
Marguerite.
La Truite.
L'Envie des voyages.
Un groupe de Tartares.
Le Garçon aveugle.
Chant des Normands.
Chanson du chasseur prisonnier.
Les Plaintes des bergers.
Le Chant du chasseur.
Chant dans la prairie.
Le premier malheur.
A Sylvie.
Chanson du pêcheur.

Chaque : 4 *fr.* 50 *c.*

—

ROMANCES NOUVELLES DE J. STRUNZ.

L'Andalousie.	2 »
Le Brigand de l'Estramadure.	2 »
Le Gitano.	2 »
Les Madrilènes.	2 »
La Prière de la jeune fille.	2 »
Les Rameurs du Bosphore.	2 »
Sérénade de Ruy-Blas.	2 »

6e Année. — 1839. **REVUE** N° 30.

ET

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS,

JOURNAL DES ARTISTES, DES AMATEURS ET DES THÉATRES;

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, DE BALZAC, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, CASTIL-BLAZE, PHILARÈTE CHASLES, F. DANJOU, EDME SAINT-HUGUE, ALEX. DUMAS, ELWART, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), AD. GUÉROULT, F. HALÉVY (de l'Institut), JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, G. LEPIC, LISTZ, MARX, EDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, L. RELLSTAB (rédacteur de la GAZETTE DE BERLIN), GEORGES SAND, J.-G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT A LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE.

Paris.	Départ.	Étrang.
3 m. 8	9 »	10 »
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	34 »	38 »

La Revue et Gazette Musicale paraît le dimanche et le jeudi de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la *Revue et Gazette Musicale de Paris*, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; et chez tous les marchands de musique de France.

Prix d'abonnement à la *Revue et Gazette Musicale*, 30 fr. par année.

Paris, Dimanche 14 juillet 1839.

IL SERA DONNÉ CHAQUE MOIS UNE LIVRAISON des *ARCHIVES CURIEUSES DE LA MUSIQUE*, et un *fac simile* de l'écriture de musiciens célèbres.

ANNONCES : 50 c. la ligne de 28 lettres.

SOMMAIRE. Recherches et conjectures nouvelles relatives à l'histoire de l'harmonie, par Adrien de La Fage. — Des acteurs dramatiques et lyriques, par Blanchard. — Exposition de l'industrie (neuvième article), pianos. MM. Erard, Pleyel; par G.-E. Anders. — Nouvelles. — Annonces.

RECHERCHES ET CONJECTURES NOUVELLES RELATIVES A L'HISTOIRE DE L'HARMONIE.

I.

Ce que l'on peut dire et recueillir sur l'invention et l'histoire de l'harmonie ne me semble pas avoir été jusqu'à ce jour rassemblé avec le soin et l'attention que mérite un pareil sujet.

Parmi les auteurs qui se sont lancés dans cette riche et vaste carrière, les uns sont imbus de préjugés qui les aveuglent au point de leur faire méconnaître la valeur des termes les moins contestés, récuser les témoignages les plus recommandables et nier les faits qui leur seraient au besoin attestés par leurs propres sens s'ils voulaient prendre la peine de les consulter; d'autres, fort instruits dans quantité de matières ignorent précisément celle qu'il leur faudrait savoir pour obtenir voix au chapitre, ce qui ne les empêche pas d'être fort entêtés de leurs idées et fort entiers dans leurs manières de voir. Quelques uns ont de l'instruction dans une des branches musicales, mais dans les autres subdivisions ils ne possèdent pas même les connaissances vulgaires, ce qui annule ou réduit à peu de chose l'autorité de leurs affirmations; d'autres se proposant le triomphe d'un système préexistant, torturent et pressurent en tous sens le sujet qu'ils embrassent pour en tirer mille conséquences qu'il ne comporte point. Presque tous enfin, ceux même qui se présentent précédés de travaux consciencieux et estimables ont trop souvent manqué de cette pénétration qui retrouve au moyen de l'analyse philosophique les premiers éléments qui ont servi à la formation de la science pour ensuite en reconstruire pièce à pièce tout l'édifice. Le désordre qui s'est introduit dans les ouvrages où cette matière a été examinée est né surtout de ce que ces premiers éléments si importants à bien connaître ont été le plus ordinairement négligés, ignorés ou méprisés.

En essayant non de traiter à fond de l'histoire de l'harmonie, ce que ne saurait comporter le cadre d'un journal, mais d'éclairer de quelque lumière les obscurités de cette science, et particulièrement d'en déterminer autant que possible ce point de départ, je tâcherai d'éviter les écueils contre lesquels se sont brisés ceux de mes devanciers qui ont vogué sur cette mer dangereuse dont les bas-fonds n'ont été jusqu'à ce jour ni bien sondés ni bien mesurés.

Avant de commencer, il est un point sur lequel je dois à l'avance m'excuser vis-à-vis de mes lecteurs : je veux les prier de ne point s'étonner si au bas de chaque page ils ne trouvent pas ces abondantes citations qui épaulent si utilement l'écrivain et inspirent une juste confiance dans son travail et ses recherches, lors même que son texte peut prêter le flanc à l'attaque. Ce cortége si honorable pour un auteur, puisqu'il annonce son exactitude et sa bonne foi, eût été fort de mon goût, et ce n'est pas sans un très vif regret que j'y ai renoncé; mais, outre que les notes de ce genre sont d'une utilité peu immédiate dans une feuille périodique, et laissent en somme beaucoup de vide dans ses colonnes, il m'eût été impossible de les donner telles que je les conçois, n'ayant sous la main ni tous mes livres ni tous mes papiers. Si par la suite je publie définitivement le travail dans lequel se trouvera reproduit et développé le fragment

que je donne aujourd'hui, on reconnaîtra, j'espère, que je n'ai rien avancé sans être muni de bonnes preuves et sans avoir à mes côtés bon nombre de seconds et tenants, et des plus déterminés, tout prêts à combattre avec moi et pour moi, si je ne pouvais me maintenir seul. Quant à présent j'écris le plus souvent de mémoire; mais je prie instamment ceux qui jetteront les yeux sur ces lignes de bien croire que je ne dis rien ici sans y avoir réfléchi mûrement et sans être en mesure, si la chose devenait absolument nécessaire, de fournir tous les renseignements et les éclaircissements désirables.

II.

La première question qui se présente en traitant l'histoire de l'harmonie est celle de savoir à quelle époque remonte son invention. Cette première question semble en impliquer une autre : les anciens (c'est-à-dire les Grecs) ont-ils connu l'harmonie? Celle-ci a déjà produit plusieurs volumes; elle se trouvera naturellement résolue dans l'examen de la première, par laquelle elle est dominée entièrement. Qu'on me permette cependant de placer ici quelques mots à ce sujet, dans le but principal de remarquer que les disputes élevées sur ce point n'ont été en grande partie que disputes de mots ainsi qu'il arrive souvent lorsque les principes sont mal posés et mal définis.

Quand Franchino Gaffurio, sans autre appui qu'une fausse citation de Bacchius, affirma que les Grecs avaient eu connaissance du contre-point, cette opinion fut adoptée par Zarlino, Jean-Baptiste Doni, le P. Zacaria Tevo, et comme alors elle ne fut point combattue, et que ceux qui l'adoptèrent ne la discutèrent point, à l'exception de Doni, qui du reste ne la traita point *ex professo*, on y fit peu d'attention, on parla peu ou point de ce côté, en sorte que Henri Glaréan, Salinas, Bottrigari, Artusi, Carone, le P. Mersenne, Kepler, Kircher, Wallis et Bontempi purent émettre l'opinion contraire sans être combattus. L'opinion se réveilla sur ce sujet lorsque fut mise sur le tapis la question de la supériorité des anciens sur les modernes; les partisans de ces derniers appuyèrent leur opinion de ce fait, dès lors à peu près constant, que le contre-point était une invention toute nouvelle et dont les Grecs n'avaient aucune connaissance. Une foule de littérateurs se crurent alors obligés de prendre parti pour les anciens, et l'on vit le philologue Isaac Vossius, l'abbé Fraguier, les jésuites Bougeant et Ducerceau se montrer bravement aux avant-postes et aborder sans crainte et sans embarras apparent des matières dont ils n'avaient pas la première idée. Il est inutile de dire que les écrits publiés par eux ne furent d'aucune utilité; mais le bruit qu'avait fait cette divergence d'opinions appela l'attention d'un musicien amateur, homme de raison et d'érudition, qui discuta les anciens textes, appliqua les expériences de la pratique, et jeta sur toutes ces obscurités une lumière qui les rendit accessibles à tous. Le sage et savant Burette déblaya la route qui fut depuis parcourue sur ses traces par le P. Martini, Burney, Marpurg, Forkel et plusieurs autres. L'opposition que voulut faire plus tard l'abbé Requeno à ces auteurs ne fit que le rendre ridicule aux yeux des musiciens instruits.

Ce qui fit que l'on eut tant de peine à s'entendre, c'est que les littérateurs ne connaissant point la nature et l'essence du contre-point moderne, et ne pouvant analyser ses effets, ne voyaient que des mots dans les écrits des anciens musiciens grecs (il aurait fallu être praticien pour y voir autre chose), et soutenaient une opinion dont, en somme, il leur était impossible de bien se rendre compte.

Ils voulaient à toute force que les anciens en sussent autant que nous en ce qui concerne l'élaboration de la matière harmonique; ce qui est évidemment absurde en égard à la constitution de la musique ancienne. Ils ne voulaient pas se contenter de la déclaration des connaisseurs instruits et raisonnables qui admettaient comme opinion probable que les Grecs avaient eu connaissance d'une harmonie fort simple à la vérité et fort dépourvue de variété et de richesse, mais assortie au système musical et au génie particulier de cet admirable peuple.

III.

Le premier qui près d'un objet aimé sentit son imagination fécondée par l'enthousiasme, et s'efforça d'exprimer sa passion d'un ton plus énergique, plus pénétré, plus passionné, plus pressant, celui-là inventa la mélodie.

Quand deux amants également inspirés par la nature voulurent célébrer ensemble leur bonheur, et les yeux tournés vers le ciel ou fixés sur quelque site enchanteur, articulèrent ensemble à l'octave l'un de l'autre des sons plus prolongés et plus accentués que ceux du discours ordinaire, ils découvrirent l'harmonie.

On voit jusqu'où tout cela remonte.

La mélodie pouvant en plusieurs cas n'être qu'un produit naturel de l'imagination humaine, et recevant son plus grand charme de l'organisation et de la sensibilité des individus n'est aussi qu'une opération simple de l'esprit et quant à l'invention et quant à l'exécution. Elle dut donc faire des progrès assez rapides chez certains peuples et chez les Grecs plus que partout ailleurs. J'avoue que tous les prodiges que l'on rapporte sur les effets de leur musique ne m'ont jamais trouvé absolument incrédule et me paraissent tous plus ou moins explicables, même dans ce qu'ils ont de plus étonnant; ceux qui les nient ne se mettent pas assez en position de les comprendre.

L'harmonie ne pouvait marcher du même pas que la mélodie; elle suppose une opération complexe et un résultat multiple. Il faut ici de la réflexion, de l'attention, du calcul, tant dans l'invention que dans la perception; pour la mélodie il suffisait de la sensibilité. Tout homme, ou du moins tout être qui mérite ce nom, est impressionnable à la mélodie; la plupart ne voient dans l'harmonie qu'un bruit plus ou moins confus dont ils ne sauraient analyser les détails. Pour démêler quelque chose dans toute cette agglomération de sons simultanés, il faut à l'oreille une éducation particulière, une délicatesse intelligente et une habitude continuelle.

Le premier sentiment d'un homme qui en entend chanter un autre est, s'il veut se mettre de la partie, de chanter exactement la même chose que le premier. J'ai même eu l'occasion de remarquer que dans l'étude des premiers éléments, lorsque l'on veut exercer ensemble des voix de sexe différent, les individus doués de l'oreille la plus juste cherchent toujours à saisir non l'octave, mais l'unisson qui chez eux satisferait mieux l'organe auditif. Cela vient évidemment de ce que l'identité de l'octave est beaucoup moins prononcée que celle de l'unisson, et que, si la nature n'avait limité les moyens d'exécution en attribuant à chaque sexe des voix de degré différent, hommes et femmes tendraient toujours à chercher l'unisson parfait qui seul donne à notre oreille une satisfaction pleine et entière, tandis que tout autre intervalle lui laisse toujours une sensation obtuse ou confuse.

Que l'on réfléchisse maintenant au chemin qu'il a fallu faire pour arriver au système de notre harmonie dans laquelle il n'est presque plus d'intervalle qui ne puisse être admis pour peu que le compositeur y apporte quelque précaution.

IV.

On sait que les anciens Grecs attribuaient la découverte

de la musique aux sons produits par le vent soufflant dans les roseaux desséchés, à l'imitation du chant des oiseaux, ou enfin au murmure des eaux. Pour nous, qui croyons que l'homme a chanté presque aussitôt qu'il a parlé, nous n'avons point à discuter ces opinions : la seconde est absurde; la troisième ne peut avoir trait qu'à un cas particulier; la première seule mérite une haute considération sous le rapport de la simultanéité des sons. Toutefois il ne faut pas lui donner plus d'importance qu'elle n'en mérite. Le vent soufflant à la fois dans une quantité innombrable de roseaux ne produisait qu'un sifflement confus sans résultat harmonique déterminé. Cependant il nous paraît impossible, à nous autres modernes, que trois ou quatre enfants s'amusant à reproduire par le souffle l'effet naturel du vent dans des roseaux de longueurs différentes n'aient pas tout d'abord aperçu que certains de ces sons s'unissaient agréablement entre eux, se confondaient en accord, en un mot faisaient consonnance. Sans doute la chose eut lieu, et bien avant que Pythagore, ou, selon d'autres, Diocles, eussent cherché à calculer et à fixer les intervalles consonnants, soit par l'observation des enclumes, soit par celle des vases de terre. Mais il n'y eut lieu d'en tenir presque aucun compte, toute l'attention se portant du côté de la mélodie pure. Il fallait qu'il se passât plusieurs siècles, et que tout l'ordre des idées musicales se renouvelât presque entièrement, pour que l'édifice harmonique pût être construit et achevé dans toutes ses parties.

Une invention qui date assurément de la première époque de l'art est celle de la lyre du Mercure égyptien. Que l'on considère cette lyre comme composée de trois ou quatre cordes, que ces cordes aient été :

mi — la — si — mi,
si — mi — fa dièze — si,
ou si — mi — la,

cela importe peu quant à ce que nous voulons en dire; il est certain que cette lyre originaire d'Egypte passa dans la Grèce et y fut long-temps en usage avant d'être perfectionnée par Terpandre, qui porta jusqu'à sept le nombre de ses cordes. Or personne ne supposera que les mélodies les plus anciennes des Grecs aient pu se former avec ces trois ou quatre sons séparés entre eux, tant en montant qu'en descendant par des intervalles de quarte, de quinte, d'octave, et enfin de diaton, ou, comme on dit vulgairement, de ton placé entre la quarte et la quinte, et qui pour la lyre à quatre cordes n'offrent que douze combinaisons dans la succession des sons. La nature de ces intervalles les rend visiblement impropres à fournir un chant varié, même en s'aidant de toutes les ressources du rhythme. On peut au moyen de trois ou quatre notes former une mélodie excellente pourvu qu'elle soit courte, et cela s'est fait nombre de fois, mais il faut pour bien faire que ces notes soient diatoniques; elles doivent avoir entre elles la flexibilité, la fluidité qui fait le caractère des bonnes mélodies et la tétrachordie *mi-la-si-mi* n'a point cet avantage. Je ne prétends point dire que l'on ne puisse à toute force écrire un chant quelconque en tirant parti des chances qu'offre la succession des quatre susdites notes; tout le monde peut s'y essayer, et je l'ai fait comme un autre; mais qu'après avoir écrit un air dans ce système de tonalité, on tâche d'en faire un second, puis un troisième, puis un quatrième, etc. Que l'on songe ensuite que dans l'opinion qui prendrait la lyre à trois ou quatre cordes pour types de l'ancienne mélodie, un compositeur de cette époque, eût-il écrit autant qu'Haydn, aurait dû tirer sans cesse ses mélodies de l'entrelacement continuel de quatre notes dont une seule pouvait aller à sa voisine par degré, les autres devant nécessairement se mouvoir par sauts de quinte, de quarte et d'octave; on jugera bientôt de l'inadmissibilité et de l'impossibilité d'une pareille donnée.

On croit qu'il n'est pas besoin de s'étendre davantage pour prouver que les Grecs n'ont jamais fait usage de la lyre à trois ou quatre cordes comme instrument mélodique; elle était trop inconsistante sous ce rapport et ne pouvait prétendre à se montrer isolée; elle servait donc à l'accompagnement du chant; son essence nous l'atteste, quand même le fait ne serait pas prouvé par des monuments inattaquables. Mais d'un autre côté nous venons de reconnaître qu'il était déraisonnable de supposer que les mélodies vocales fussent composées au moyen des tons correspondants aux cordes de la lyre, et tous les esprits sensés sont convaincus que le chant diatonique est le chant véritablement naturel à l'homme puisqu'il est à la fois le plus simple, le plus facile, le plus agréable et (ce qui est ici fort à considérer) le plus aisément perceptible et appréciable.

Comment donc les sons de la lyre à quatre cordes se mariaient-ils aux mélodies diatoniques? de plus simplement du monde. Voici ......

Adrien de La Fage.
(*La fin au prochain numéro.*)

DES ACTEURS DRAMATIQUES ET LYRIQUES.

La profession d'acteur dramatique est presque toujours un accident dans la vie : on prend l'état de comédien parce qu'on a fait de mauvaises études, ou qu'on n'en a pas fait du tout; on monte sur le théâtre par amour de l'art, des femmes, du plaisir, de l'indépendance, mais surtout par vanité. Tels étaient du moins les principaux motifs qui, jusqu'à présent, avaient poussé la plupart de nos grands artistes dans la carrière dramatique. De nos jours, c'est l'espérance d'avoir de bons appointements, des feux, des représentations à bénéfices, de s'enrichir enfin, qui vous fait monter sur les planches. Tel est l'esprit du temps : ce n'est plus l'amour de l'art qui anime l'artiste, mais bien le culte de la pièce de cent sous.

Le comédien fait la cour à l'actrice maintenant en tout bien tout honneur, *et pour le bon motif*, comme on dit dans une pièce de théâtre; et s'il se marie, c'est pour aller avec sa femme exploiter la province en commun. Les comédiens ont plus de régularité dans leur conduite que par le passé; ils ont des mœurs, de l'ordre; mais ils n'ont pas de talent. — Eh quoi! nous dira-t-on, pour exceller au théâtre il faut donc de l'inconduite, du désordre dans les mœurs? — Ma foi, nous ne pensons pas qu'il serait fort difficile de transformer en vérité ce paradoxe, si toutefois c'en est un.

Malgré le progrès social qu'on ne peut nier, malgré les nombreuses occasions qui lui ont été offertes, nous avons vu le caractère du comédien rester stationnaire et se modifier à peine au milieu des transformations sociales les plus étranges, des péripéties les plus inattendues, et d'un nivellement général. Lors de notre grande révolution, plusieurs comédiens ont figuré dans les affaires publiques, et tous, qui, certes, ne manquaient pas d'esprit, se sont montrés fort médiocres en politique, en guerre, en législation, en finance, en diplomatie ou en administration. Fabre d'Eglantine, qui était auteur-acteur dramatique, et à qui nous devons une des meilleures comédies qui aient été faites depuis Molière, se fit couper la tête pour avoir aussi maladroitement qu'audacieusement falsifié avec le capucin Chabot, député comme lui, un décret de la Convention nationale relatif à la Compagnie des Indes; Collot-d'Herbois, également auteur dramatique et comédien, qui ne vit dans les fonctions publiques dont il

fut investi, et dans la belle mission de représentant du peuple, qu'un terrible proconsulat qui lui offrait l'occasion de se venger à coups de fusil, de sabre et de mitraille des coups de sifflet qui l'avaient accueilli à Lyon lorsqu'il était acteur, se montra comme député à la Convention orateur vide, déclamateur boursouflé, et finit misérablement sa vie dans l'exil à Cayenne. Après Bordier, qui se fit pendre à Rouen au commencement de la révolution, nous voyons Grammont, du Théâtre-Français, qui, improvisé général, se fait guillotiner avec son fils; puis Dugazon se dessiner en aide-de-camp du brasseur et général Santerre, *qui de Mars*, comme on a dit depuis, *ne connut jamais que la bière.* Michot remplit quelque mission obscure dans le Midi, et rentra bientôt dans la carrière théâtrale dont il aurait mieux fait de ne point sortir. Fusil, Brochard et Compin se firent remarquer par l'exagération de leurs doctrines politiques, l'exaltation de leur opinion; le dernier périt à Bordeaux sous les coups de canne à dard des réacteurs du 9 thermidor; les deux autres ont traîné une existence peu honorée et fort malheureuse. Laïs de l'Opéra, qui avait donné dans les mêmes excès, n'osa pas s'embarquer avec le général Bonaparte, qui l'avait compris dans les artistes et les savants qui firent partie de l'expédition d'Égypte. Talma, dont on voulut à toute force faire un acteur du grand drame national qui se jouait alors dans nos assemblées législatives et sur la place publique, Talma ne fut jamais qu'un grand et faible enfant à la voix sonore et harmonieuse dans la vie intime et politique. Son prédécesseur Larive, qui, sous l'empire, fut nommé maire d'un petit village près de Montmorency, où il s'était retiré, ne montra son aptitude aux fonctions administratives qu'en publiant un fort médiocre traité de déclamation qui est plutôt un recueil d'anecdotes qui lui sont personnelles qu'un livre sur l'art du comédien. Juliet, l'acteur de l'Opéra-Comique qui, dans sa longue carrière de comédien, n'a créé que deux rôles avec une sorte d'éclat, *Nicodème dans la lune*, et Mikeli le porteur d'eau dans *les Deux Journées*, Juliet est aussi devenu maire d'un village près de Paris et est mort dans ces hautes fonctions administratives. Le séduisant acteur du même théâtre, Elleviou, l'émule de Martin, retiré dans les environs de Lyon, est membre du conseil général de son département. Elleviou, s'il l'avait voulu, aurait maintenant dans l'ordre social une position plus remarquable, précisément parce qu'il n'a jamais eu l'esprit, le caractère et les goûts de l'état qu'il avait embrassé par hasard. Il n'aimait pas les comédiens en général, et ses camarades, avec qui il vivait peu, le trouvaient haut et fier, parce qu'il les appréciait à leur juste valeur : il voyait de près leur instabilité, leur vanité, leur dépendance vis-à-vis du public et leur directeur, leur jalousie et leur envie à l'égard de ceux qu'ils croient leurs rivaux. Et en effet, tout est passion vive et corrodante dans ce monde exceptionnel. On y jouit d'une civilisation plus avancée que celle du monde réel : on y vit beaucoup plus joyeusement et par conséquent plus vite. Tout y est traité légèrement, politique, morale, littérature, excepté la distribution des rôles et le succès d'une pièce dans laquelle on joue : voilà tout ce qu'il y a de plus grave dans la vie pour un comédien. Du reste, point de fixité dans les principes en politique, en morale. On dirait que l'habitude de représenter plusieurs personnages, de jouer divers caractères leur ôte toute physionomie franche et décidée. Ceux mêmes qui ont de l'instruction, du savoir, ou qui sont doués d'un esprit original, sont généralement de médiocres comédiens.

Quoique le préjugé soit bien affaibli à l'égard des artistes dramatiques, la plupart des comédiens semblent prendre à tâche de le faire revivre en le rappelant sans cesse, en se plaignant du peu de considération qu'on a pour les gens de théâtre, comme si nous étions encore au temps de la vieille monarchie et du For l'Évêque. Et puis vous voyez rarement un artiste dramatique sortir de sa spécialité, faire autre chose que jouer la comédie, et cela sous prétexte que son art l'absorbe exclusivement. Léonard de Vinci et Michel-Ange excellèrent cependant dans des arts différents. Walter Scott, fort occupé comme greffier de la cour des pairs d'Édimbourg, a trouvé le temps d'écrire quelques volumes de romans qui ont bien dû lui prendre quelques moments de sa vie. J.-J. Rousseau, qui s'était fait copiste de musique pour vivre, se fit compositeur de musique pour ses menus plaisirs et littérateur amateur comme le fantastique Hoffmann. Le directeur de l'académie de peinture à Rome, M. Ingres, est excellent musicien. Enfin, sans en citer une infinité d'autres, Molière, si occupé, si absorbé par la direction de sa troupe, si contrarié, si tourmenté par ces mêmes comédiens dont il avait fait le sort, Molière, en jouant la comédie lui-même, a écrit dans ses moments perdus quelques comédies qui ne sont pas sans mérite.

Les comédiens de notre époque ne font ni le *Tartufe*, ni le *Contrat social*, ni des statues comme Michel-Ange, ni des pièces comme Shakspeare, ils se sont partagés en deux camps comme la littérature : les uns s'éteignent avec l'art classique au Théâtre Français, et les autres sont presque tout-à-fait éteints après s'être faits les coryphées de la littérature romantico-dramatique.

Quant aux acteurs lyriques, ils ne se sont guère montrés plus progressifs que leurs confrères dans l'art de parler et d'*agir* un rôle, comme disent les Anglais. S'ils voient un peu plus le monde, c'est grâce aux progrès que la musique a faits dans toutes les classes de la société, et qui fusionne, au moyen de l'harmonie, les artistes avec l'aristocratie, la bourgeoisie et la finance. Plusieurs des célèbres cantatrices de l'Europe contractent avec la noblesse, comme de nobles demoiselles et de jeunes gentilshommes, s'il y a encore réellement des gentilshommes, se font artistes.

Quoiqu'il y ait plus de régularité dans l'éducation d'un chanteur que dans celle d'un comédien ordinaire, que les inflexions de la voix chantée soient plus écrites, plus réglées que celles de la voix parlée, les acteurs lyriques ne sont pas moins rares que les comédiens. Ce n'est pas que les belles voix manquent en France; mais le ministère, la direction, ou ce qu'on appelle l'administration des beaux-arts, pense aussi peu à cette belle partie de notre gloire dramatique, que le Conservatoire, institué pour cela, s'occupe de nous former des chanteurs et des comédiens. Il s'ensuit que les contribuables sont obligés de payer d'énormes subventions aux théâtres dits royaux pour avoir des ténors qui coûtent plus, pris individuellement, que deux maréchaux de France ou six présidents de cours royales.

A partir de Laïs et de Martin de l'Opéra-Comique, il est certain cependant que l'éducation des acteurs lyriques a été plus régulière qu'elle ne l'avait jamais été, car il n'est plus permis à un chanteur maintenant de n'être pas musicien; mais c'est le complément de l'éducation musicale qui manque et qu'on ne trouve pas au Conservatoire, quoiqu'il y ait de bons professeurs, ce vrai, c'est ce beau sentiment de l'art du chant que Garat seul savait inculper à ses élèves et qu'il possédait lui-même à un si haut degré. Il n'est si mince chanteur de l'École royale ou des théâtres de la province qui ne rêve la position difficile à soutenir du premier ténor de l'Académie royale de musique; et comme les appointements élevés dudit ténor préoccupent fortement ces messieurs, qui, en cela, ressemblent parfaitement aux autres comédiens leurs confrères, il s'ensuit qu'ils n'aspirent qu'à quitter les bancs de l'école, à s'élancer dans la carrière pour se livrer à l'admiration générale et recueillir une ample

moisson de couronnes et d'or. L'expérience leur prouve bientôt qu'ils ne possèdent qu'un demi, qu'un quart de talent, et ils vont en province achever de se perdre. Il y aurait donc d'importantes modifications à apporter dans l'éducation de nos acteurs lyriques, améliorations que Nourrit avait déjà introduites dans sa classe au Conservatoire et que lui seul pouvait perfectionner. Pourquoi faut-il que l'orgueil du comédien ait tué en lui le noble enthousiasme de l'artiste uni au zèle patient et consciencieux du professeur! Il ne faut point s'en étonner, au reste, parce que, ainsi que nous l'avons dit au commencement de cet article, la profession de comédien ou d'acteur lyrique est et ne peut être qu'une exception dans l'ordre social, un accident dans la vie. Si l'on voit fréquemment beaucoup de comédiens donner une bonne éducation à leurs enfants, leur faire faire d'excellentes études en se promettant bien de ne pas leur laisser embrasser leur profession, nous ne pensons pas qu'on verra de sitôt de bons bourgeois, des propriétaires faire élever leurs enfants d'une manière brillante pour les faire entrer dans la carrière dramatique. Prenons donc les grands artistes qui surgissent de la mystique et consciencieuse Allemagne, de la riante Ausonie et de notre belle France comme la manne qui tombe du ciel, comme les rayons du soleil qui percent tout-à-coup de sombres nuages et comme mille autres caprices bienfaisants de la nature, sans lui demander compte du plaisir et du bonheur qu'ils nous donnent.

Henri Blanchard.

EXPOSITION

DES PRODUITS DE L'INDUSTRIE.

(*Neuvième article.*)

PIANOS. (Suite.) — M. ÉRARD. — M. PLEYEL.

Cette année, comme aux expositions précédentes, la maison Erard s'est distinguée non moins par le luxe que par les qualités supérieures de ses instruments. Elle en avait fabriqué un grand nombre destiné à figurer au concours industriel; mais n'ayant pas de place suffisante pour les exposer à la fois, elle n'a pu les faire paraître que successivement. Ainsi, l'enceinte occupée par M. Erard changeait continuellement d'aspect. Des pianos à queue, des pianos carrés, des pianos de toutes formes, se succédaient et se trouvaient groupés avec les harpes qui les entouraient d'une manière pittoresque. Nous ne saurions affirmer si tous ont passé sous nos yeux; mais nous croyons que rien de remarquable ne nous a échappé touchant les améliorations que M. Erard a introduites dans ses instruments.

La manufacture de M. Erard est actuellement la plus ancienne de celles de Paris. Fondée vers 1780 par Sébastien Erard, dont la célébrité a retenti dans toute l'Europe, elle ne tarda pas à se placer à la tête d'une branche d'industrie pour laquelle la France était jusqu'alors restée en arrière. C'est Sébastien Erard qui a donné l'élan à la fabrication française des pianos, devenue supérieure à celle des pays étrangers. La route étant frayée, d'autres s'y lancèrent avec plus ou moins de bonheur; de nouveaux établissements furent fondés successivement, et, grâce à une émulation toujours croissante, cette fabrication a pris une extension prodigieuse. Aujourd'hui le nombre des facteurs, grands et petits, est tellement considérable qu'on a peine à comprendre comment ils trouvent tous des débouchés pour leurs produits. Il est vrai que le piano a pénétré partout, qu'il est devenu le meuble indispensable de tout salon, et qu'il occupe la mansarde comme la loge du portier.

Au milieu de ces manufactures naissantes qu'il vit surgir autour de lui, Sébastien Erard ne s'effraya pas d'une concurrence qu'il balançait par la puissance de son génie. Toujours préoccupé de quelque idée nouvelle, il signala sa longue carrière par de nombreuses découvertes sur lesquelles nous ne pouvons nous étendre ici, et dont trois surtout, le double mouvement de la harpe, le double échappement du piano, et enfin l'orgue expressif, feront à jamais vivre son nom dans l'histoire de ces instruments. Sa manufacture s'agrandit toujours, et il en fonda une seconde à Londres qu'il mena de front avec celle de Paris.

Après sa mort, M. P. Erard, neveu de Sébastien, prit la direction de cet immense établissement. Jaloux de lui conserver son éclat, M. Érard n'a cessé de déployer une louable activité, et sa maison, loin de rester stationnaire, marche toujours dans la voie du progrès. Tout en suivant les procédés de son oncle, il en a perfectionné les détails, et la harpe aussi bien que le piano lui doivent de notables améliorations. Les instruments qu'il a exposés cette année font preuve du soin qu'il apporte à leur confection, car on ne saurait rien voir de plus fini, de plus parfait.

Dans un précédent article nous avons parlé des harpes; il nous reste aujourd'hui à examiner les pianos dont nous allons signaler les perfectionnements.

Les pianos à queue, si remarquables pour la puissance et la qualité du son, laissaient toujours quelque chose à désirer dans les notes aiguës. M. Erard est parvenu à faire disparaître ce défaut au moyen d'une barre de cuivre fixée dans le sommier, et qui s'étend sur les deux dernières octaves. Cette *barre harmonique* (comme l'appelle M. Érard, à cause de l'effet qu'elle produit, et qui consiste à rendre les sons plus purs et plus harmonieux) a été prolongée dans un des pianos exposés de manière à tenir toute a largeur de l'instrument. Le résultat de cette innovation est des plus satisfaisants.

Les soins de M. Érard se sont aussi portés sur les agrafes qui servent, comme on sait, à comprimer les cordes sur le sillet. M. Érard, ayant remarqué que ces agrafes manquaient parfois de stabilité, ce qui ne pouvait être que nuisible à la pureté du son, a imaginé d'en faire une seule pièce en les pratiquant dans un bloc solide dont la forme et la disposition présentaient des difficultés à cause de la précision qu'il exigeait, mais qui ne pouvait manquer de réussir entre des mains aussi habiles. Comme il arrive quelquefois que l'idée d'une amélioration en fait naître une autre qui s'y lie naturellement, M. Érard s'est servi de ce sommier mécanique du côté des chevilles pour asseoir les barres longitudinales qui reposent du côté opposé sur le sommier métallique des pointes, et qui forment maintenant avec ces deux sommiers un châssis métallique indépendant de la caisse, lequel soutient presque tout le poids des cordes dont le corps sonore se trouve ainsi débarrassé. Il résulte de ce double perfectionnement des avantages réels pour la qualité de son et pour la solidité de l'instrument.

Dans les pianos carrés nous avons à signaler une nouveauté importante. M. Erard vient d'y introduire le mécanisme à double échappement, qui jusqu'à présent n'avait été appliqué qu'aux pianos à queue. On sait que ce mécanisme, inventé par Sébastien Erard, qui en exposa le premier modèle en 1823, permet de reprendre le marteau lorsque la touche est à moitiée abaissée, de sorte qu'on peut répéter la note sans avoir besoin de relever entièrement le doigt de la touche. Conçu d'une manière très ingénieuse, et exécuté dans une rare perfection, ce mécanisme frappa d'étonnement tous ceux qui savaient en apprécier le mé-

rite. Mais en même temps les objections ne manquèrent point; on prétendait qu'il était trop compliqué pour pouvoir être durable, et que le succès n'en serait que passager. Sébastien Erard persista dans son œuvre, et tous les pianos à queue qui sortirent depuis de ses ateliers furent munis de ce mécanisme, dont quinze années d'emploi ont constaté la solidité. Aujourd'hui M. P. Erard s'est décidé à l'adopter pour les pianos carrés; mais quelques modifications étaient nécessaires par suite de la différence dans la construction des deux instruments, et M. Erard a triomphé de toutes les difficultés.

Sans entrer ici dans une description comparative des deux mécanismes, qui ne serait d'ailleurs que difficilement comprise sans le secours de planches, nous dirons que les deux leviers qui agissent en sens inverse dans celui de Sébastien ont été remplacés par deux pilotes dont l'un saisit le marteau au moment où l'autre l'abandonne.

Le piano, dans lequel nous avons vu ce nouveau mécanisme se fait remarquer encore par une amélioration du système de barrage. Les sommiers de chevilles et de pointes y sont réunis par des barres longitudinales formant ainsi un châssis métallique qui soutient le poids des cordes. Construit de cette manière, ce piano réunit toutes les qualités désirables, facilité et nuance dans le clavier; solidité dans la construction, et volume de son presque égal à celui d'un piano à queue.

Parmi les pianos en forme verticale dont M. Erard a présenté plusieurs, tant à cordes perpendiculaires qu'à cordes obliques, il y en avait un qui se distinguait par un nouveau système d'accord dont les avantages ne sauraient être contestés. Nous avons parlé dans un précédent article des inconvénients attachés aux chevilles ordinaires, dont les mouvements se font par secousses, et qui, maniés par une main inhabile, font non seulement rompre les cordes, mais finissent par fatiguer l'instrument au point de lui faire perdre une qualité précieuse, celle de bien conserver l'accord. Nous avons mentionné les essais que plusieurs facteurs viennent de faire à la fois pour substituer au système des chevilles des systèmes d'engrenage qui permettent de tendre les cordes insensiblement. Le procédé de M. Erard est aussi simple que solide; il consiste dans une vis sans fin qui engrène dans une roue dont la rotation fait monter ou descendre la corde attachée à l'axe de cette roue. Le mouvement de la vis s'opère au moyen d'une clef de pendule ou de montre, et se fait avec une extrême facilité. Voilà une innovation utile qui ne peut manquer d'être favorablement accueillie de tout pianiste. M. Erard l'appliquera-t-il aux autres pianos? C'est ce que nous ne saurions affirmer; nous l'engageons à en faire l'essai.

Outre les perfectionnements que nous venons d'indiquer, M. Erard a porté ses soins sur l'extérieur de ses instruments, dont il a cherché à varier les formes, tant pour les rendre agréables à la vue que dans un but d'utilité. C'est sous ce dernier rapport qu'il a diminué les dimensions en construisant des pianos à queue qu'il nomme *demi-grands pianos*, et qui sont d'un pied plus courts que les grands sans être inférieurs de beaucoup pour le volume du son. Les pianos carrés ont subi le plus de changements. En coupant ou évasant les coins de derrière, M. Erard a fait des pianos pentagones, hexagones, trapèze et autres; il y en avait même un auquel nous ne saurions appliquer un nom, parce qu'il n'est ni carré ni ovale, mais moitié l'un moitié l'autre. Ce dernier, de même que le piano pentagone et hexagone, possède le nouveau mécanisme à double échappement et la construction du barrage dont nous avons parlé plus haut.

Un goût exquis a présidé à la confection de tous ces instruments, dont l'exécution est parfaite, comme on peut l'attendre lorsqu'on prononce le nom d'Erard. Quelques uns de ces pianos sont des instruments de luxe et de haut prix; les autres se distinguent par une élégante simplicité. Parmi les premiers on a remarqué le piano en forme de trapèze, décoré avec toute la magnificence du style des meubles de Buhl, et un piano vertical orné d'incrustations dans le style étrusque; mais la pièce capitale était un piano à queue, avec dorures, peintures et sculptures, qui attirait tous les passants et excitait leur admiration.

On se rappelle le fameux *piano d'or* qui brilla à l'exposition de 1834, et qui passa ensuite en Angleterre où il fut vendu à un prix très élevé. Après cet instrument d'une richesse sans exemple, que pouvait faire M. Erard pour ne pas rester au dessous de lui-même? On s'attendait à voir quelque chose d'extraordinaire, et cette attente n'a pas été trompée; seulement M. Erard nous a ménagé une surprise en présentant un piano qui réunit le luxe à la simplicité.

Ce piano à queue (grand modèle à six octaves et demie, montant au *sol*) n'est arrivé à l'exposition que peu de temps avant la clôture. Beaucoup de personnes, qui ont fréquenté la salle auparavant, n'auront pas vu cette merveille de l'art, et voudront en avoir une idée au moyen de la description qu'ils espèrent en trouver ici. Hélas! une tâche pareille est au-dessus de nos forces; notre mémoire se trouve en défaut, et nous aurions besoin du secours de la muse qui inspira jadis la description du bouclier d'Achille. Disons toutefois simplement que ce piano est en bois de noyer auquel on a laissé sa couleur naturelle, sans vernis, sans altération aucune. Des têtes d'hommes et de femmes sculptées dans le même bois, également en couleur naturelle, ornent les côtés de la caisse. Entre ces têtes se trouvent des panneaux contenant des peintures sur fonds doré, et qui contrastent avec la simplicité du bois. L'ensemble de ce piano a quelque chose qui frappe par la nouveauté, nous dirons même par la singularité, car à la première vue on croirait que c'est un piano non achevé dont le bois attend le vernis ou la dorure. Les sculptures aussi bien que les peintures sont d'une finesse extrême; elles font honneur aux artistes qui, en cette occasion, ont aidé M. Erard de leur talent. Nous apprenons que les dessins et peintures sont dus à MM. Cavelier et Jozan; les sculptures à M. Chabreau. Espérons que ce piano, précieux comme instrument et comme objet d'art, ne suivra pas son devancier au-delà du détroit, mais qu'il se trouvera en France un amateur opulent qui voudra en faire l'acquisition.

Du reste, nous approuvons peu cette émulation ruineuse qui semble s'être emparée de quelques facteurs, à pousser les ornements extérieurs de leurs instruments à un degré qui touche à la folie. En continuant cette lutte, on finira un jour par exposer des pianos garnis de rubis, d'émeraudes et de diamants. Mais, on ferait ainsi un piano de la valeur de quelques millions, en serait-il meilleur pour les qualités essentielles? et quel mérite y aurait-il à le faire, sinon celui d'avoir une fortune colossale, pour suffire à la dépense qu'en exigerait la construction? Quant à nous, nous préférerons toujours un piano d'un extérieur simple, pourvu que le goût ait présidé à cette simplicité, comme dans tous ceux que M. Erard fabrique ordinairement.

Après les éloges qui sont dus à M. Erard, et que nous lui avons donnés de grand cœur, il sera permis à la critique d'élever sa voix au sujet d'une innovation que nous ne saurions approuver, et que nous persistons à regarder comme un abus. Nous voulons parler de l'addition de quelques touches dans le haut pour compléter la septième octave. Il nous a toujours semblé que six octaves étaient la limite dans laquelle on aurait dû se renfermer. On a ajouté une demi-octave dans la basse. Bien que ces touches ne ren-

dent qu'un bourdonnement dont l'oreille ne distingue pas les rapports, cette augmentation du clavecin est encore excusable, parce que ces touches de la basse, frappées ensemble avec leur octave supérieure, peuvent servir à renforcer celle-ci. Mais les touches ajoutées dans le haut, à quoi seraient-elles utiles? Leurs cordes, qui n'ont pas la longueur suffisante pour vibrer, ne rendent aucun son, et elles ne font qu'un claquement qui pourrait tout au plus servir à imiter les castagnettes ou tout autre bruit rhythmique.

L'émulation peut être utile dans les arts: elle mène à des découvertes, elle fait chercher et trouver de nouveaux procédés, mais elle entraîne aussi dans des écarts qu'il serait bon d'éviter. Parce qu'un virtuose célèbre devenu facteur de pianos s'obstine à faire des instruments à sept octaves, est-ce une raison de donner dans le même excès? Nous savons du reste que M. Erard n'est pas ici imitateur. Il nous a prouvé que déjà en 1814 son oncle avait fait un piano de sept octaves, mais qu'il avait abandonné cette innovation. Nous engageons M. Erard à y renoncer également, pour ne pas donner un exemple, qui deviendrait contagieux sous l'égide de son nom.

La maison Pleyel se tient toujours à la hauteur de sa réputation. Les instruments qu'elle a exposés cette année se distinguent par les mêmes qualités qui en ont fait le mérite depuis long-temps, et qui leur ont valu l'approbation d'un grand nombre d'artistes et d'amateurs.

M. Pleyel n'annonce pas de nouvelles découvertes ni de nouveaux procédés dans la fabrication de ses pianos, si nous exceptons l'invention de M. Lepère, qu'il a appliquée à l'un de ses instruments, et dont nous parlerons plus tard. Il s'est borné à soigner les détails de ses pianos; et l'on peut dire que le mécanisme anglais, qu'il a adopté et perfectionné, est aujourd'hui arrivé au plus haut degré de perfection. Ce mécanisme, renommé pour sa solidité et sa force, avait dans l'origine une certaine lourdeur qui ne pouvait convenir qu'aux mains vigoureuses et habituées à se servir d'un tel clavier; les touches s'enfonçaient trop et rendaient difficile la répétition rapide d'une même note. M. Pleyel, après avoir reconnu les avantages et les défauts de ce mécanisme, a su conserver les uns et faire disparaître les autres; grâce aux perfectionnements qu'il y a introduits, le clavier de ses pianos, d'une docilité parfaite, se prête également à la délicatesse et à l'énergie de l'exécution.

M. Pleyel a successivement exposé un grand piano à queue destiné aux salles de concert, plusieurs pianos à queue de plus petite dimension pour les salons moins spacieux, des pianos carrés et verticaux, et enfin des pianinos. Bien que l'emplacement de M. Pleyel fût peu favorable à l'émission du son, entouré qu'il était d'immense tapis, ces instruments ont développé sous la main de M. Kalkbrenner une puissance étonnante de sonorité. Ils ne laissent rien à désirer pour la main d'œuvre et la solidité de leur construction.

On connaît les pianinos importés vers 1830 d'Angleterre, et que la manufacture Pleyel construit dans une rare perfection. Ces charmants petits instruments qui possèdent une qualité de son pure, moelleuse et chantante, conservent toujours la faveur du public. Nous en avons vu un qui semblait encore surpasser ce que M. Pleyel a fait de mieux dans ce genre; aussi madame la duchesse d'Orléans, ravie des sons enchanteurs de cet instrument, en a-t-elle fait l'acquisition.

Nous n'aurions que peu de choses à dire des pianos carrés, qui méritent les éloges qu'on leur a donnés assez souvent, si nous n'avions à parler d'une innovation qui se rapporte moins à la construction qu'au débit de cet instrument. M. Pleyel vient de fabriquer des pianos carrés à deux cordes et six octaves, destinés principalement aux études élémentaires, très solidement construits et offerts au public au prix de 750 fr. Ces *pianos des élèves* (comme les appelle M. Pleyel) ne manqueront pas d'avoir un grand succès.

On sait que la plupart des élèves étaient jusqu'ici obligés de s'exercer sur de vieux pianos usés, achetés d'occasion pour cause d'économie. Beaucoup de personnes se figurent que le plus mauvais instrument est assez bon pour un enfant qui commence; c'est là une erreur qu'il importe de combattre. Un bon instrument avancera de beaucoup les progrès de l'élève, sans compter le goût qu'il lui donnera pour la musique, en lui faisant entendre des sons harmonieux au lieu de ces sons criards qui tiennent du chaudron et qui le rebutent. C'est donc une idée heureuse, une entreprise éminemment utile que celle de M. Pleyel, de fournir à bon marché des instruments qui réunissent toutes les qualités désirables pour le but auquel il les destine.

En général M. Pleyel est entré dans une voie de progrès commercial qui devra trouver des imitateurs. Il vient de diminuer les prix de ses pianos en les cotant à prix fixe et en supprimant ce qu'on nomme *la remise des professeurs*, vil trafic dont les abus n'ont subsisté que trop long-temps. Nous félicitons M. Pleyel d'avoir pris l'initiative d'une mesure qui ne manquera pas d'obtenir l'agrément et l'approbation du public.

G.-E. Anders.

Nouvelles.

, La jolie et gracieuse Suédoise, mademoiselle Lucile Grahn, a débuté hier à l'Opéra et a obtenu un plein succès. Dans la même soirée mademoiselle Fitzjames a dansé un charmant pas de deux avec M. Petitpas dont on a vivement applaudi l'originalité et la grâce; le danseur et la danseuse n'ont pas moins obtenu de bravos. Demain lundi on donnera le *Lac des Fées*.

, Le prince de Brancaforte vient de faire construire sur une colline située dans le parc de son château près de Messine un orgue gigantesque mu par la force d'un moulin à vent. On dit l'effet tellement prodigieux que l'on entend cet intrument dans une circonference de deux à trois lieues.

, Rossini, dont on annonçait le prochain voyage à Paris, a bien quitté Bologne, mais pour une excursion à Naples, et l'on croyait à Bologne qu'il ne tarderait pas à y revenir, ayant accepté la direction générale honoraire du Lycée musical de cette ville.

, Paganini est passé à Nîmes le 30 juin. Le célèbre violon se rend aux eaux de Balaruc, dans l'espoir d'y guérir ses douleurs rhumatismales auxquelles est venu se joindre une extinction de voix presque complète.

, On n'a jamais pu retrouver la tombe de Mozart. La nuit qui a suivi son enterrement fut orageuse, et on dit que Mozart, le grand Mozart, n'a été accompagné à sa dernière demeure que par un seul homme: un vieillard. On ne connaît pas davantage la tombe de Gluck. Le tombeau de Beethoven possède une pierre sur laquelle est gravé le nom de l'immortel créateur de tant de belles choses. A côté de lui est enterré François Schubert. Les restes mortels de Haydn se trouvent dans le château du prince Esterhazy qui, peu de temps après son enterrement dans un des cimetières de Vienne, le fit exhumer pour le faire transporter dans ses terres. Dans l'exhumation le crâne ne se retrouva pas, et on n'a jamais pu découvrir ce qu'il est devenu.

, On annonce pour le commencement du mois prochain trois solennités musicales d'un certain intérêt. Il s'agit de trois *réceptions* d'orgues nouvellement construits ou réparés par MM. Daublaine-Callinet. L'orgue de Saint-Denis-du-Saint-Sacrement qu'on a entendu à l'exposition; celui des Blancs-Manteaux que M. Callinet vient de terminer, et qui est un instrument extrêmement remarquable; enfin l'orgue de Saint-Sulpice, construit par Cliquot en 1784, et qui vient d'être réparé et considérablement augmenté. Les principaux organistes de Paris se feront entendre dans ces ré-

ceptions; on espère même qu'un des grands organistes de l'Allemagne viendra à Paris pour cette circonstance.

*** Mademoiselle Guichard, qu'on aimait à l'Opéra, vient d'arriver à Paris. Elle y est ramenée par l'expiration de son engagement avec le théâtre de Stuttgard, où elle a obtenu de brillants succès. Le roi les a consacrés en donnant à cette jeune danseuse une très belle épingle enrichie de pierreries.

*** Aujourd'hui, dimanche, un membre de l'Institut musical, M. Alexandre Malibran, donnera une matinée musicale au Ranelagh, qui rappelle, par le nombre de morceaux, les concerts anglais. Le programme annonce *seize morceaux* et porte les noms de Beethoven, Schubert, Bériot, Lafont, Lee, etc., etc. Nous espérons que cette matinée attirera un bon nombre de dilettanti.

*** M. Serlat, maître de ballet, auteur de la *Chorégraphie universelle*, est attendu sous peu à Paris. On espère que la capitale jouira de ses charmants et innombrables tableaux, groupes animés et jeux chorégraphiques qu'on dit exécutés avec une rare précision, sans le secours d'aucun danseur.

*** La fête donnée jeudi a été la plus brillante qu'eut encore donné l'administration du *Casino*. La haute société semble avoir pris possession de cette somptueuse demeure, et c'est là qu'à l'avenir elle se donnera rendez-vous. Les nouvelles compositions de Jullien ont eu un grand succès; on a remarqué des toilettes de femme d'une richesse merveilleuse, comme aux plus belles soirées du Théâtre-Italien. Annoncer la fête de mardi, c'est appeler la fashion de Paris aux plus agréables distractions.

*** En attendant *la grande fête de soir*, qui se prépare pour vendredi prochain au concert des Champs-Elysées, les nouveautés s'y succèdent avec une rapidité remarquable. Chaque jour M. Dufresne nous fait entendre quelque nouvelle production dont la gracieuse facture est digne des plus grands éloges.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Lyon.* — Siron obtient toujours beaucoup de succès dans *la Juive* et *Robert*. Ce sont ses opéras de prédilection.

*** *Marseille.* — *Othello* a été mutilé par les chanteurs, par les chœurs, et par l'orchestre, aussi cet ouvrage admirable de Rossini n'a produit aucun effet. *Torquato Tasso*, un des plus faibles opéras de Donizetti a fait *fiasco*. Nous avons eu sur notre première scène un *spectacle monstre* en faveur du monument qu'on doit élever à la mémoire de Nourrit. Le spectacle se composait de *la Pensionnaire mariée*, *un Colonel d'autrefois*, par mademoiselle E. Sauvage et les artistes du Gymnase; l'ouverture du *Pré-aux-Clercs*, l'ouverture de *la Muette*, par l'orchestre du Grand-Théâtre; *la Somnambula* par la Compagnie italienne. Eh bien! chose incroyable! le parterre seul est venu apporter son tribut au grand artiste, car les loges et les premières galeries ont fait à peu près défaut à cette représentation; et certes avait-on à se plaindre de la composition du spectacle?

*** *Angers.* — Depuis la rentrée nous avons entendu les opéras suivants: *le Domino noir*, *la Muette*, *Robert-le-Diable*, *Marguerite*, *le Chaperon rouge*, et on nous annonce *le Brasseur de Preston* et *les Treize*.

*** *Havre.* — Les danseurs espagnols nous ont consacré six soirées, et comme les ballets sont rares ici on les a beaucoup applaudis. *Mazaniello* et *Guillaume Tell* ont été représentés avec succès. *Regine*, de M. Adam, n'a pas réussi.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Bade.* — Meyerbeer est ici depuis la fin du mois dernier, mais il part sous quelques jours pour accompagner aux eaux d'Ems sa femme qui est très souffrante.

*** *Vienne.* — *Faust*, de Gœthe, a été donné au Théâtre-Royal au bénéfice du *monument de Mozart*. La recette non compris les cadeaux de l'empereur et de la cour, s'est élevée à 2000 florins, environ 5000 fr. Cet exemple devrait bien être suivi par l'Opéra et l'Opéra-Comique de Paris.

Le Directeur, MAURICE SCHLESINGER.

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

6e Année. — 1839. **REVUE** **N° 31.**

ET

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS,

JOURNAL DES ARTISTES, DES AMATEURS ET DES THÉATRES;

REDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, DE BALZAC, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, CASTIL-BLAZE, PHILARETE CHASLES, F. DANJOU, EDME SAINT-HUGUÉ, ALEX. DUMAS, ELWART, FETIS père (maître de chapelle du roi des Belges), AD. GUÉROULT, F. HALÉVY (de l'Institut), JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, G. LEPIC, LISTZ, MARX, EDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, L. RELLSTAB (rédacteur de la GAZETTE DE BERLIN), GEORGES SAND, J.-G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT À LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE.

Paris.	Départ.	Étrang.
3 m. 8	9 »	10 »
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	34 »	38 »

La Revue et Gazette Musicale paraît le dimanche et le jeudi de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la *Revue et Gazette Musicale de Paris*, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; et chez tous les marchands de musique de France.

Prix d'abonnement à la *Revue et Gazette Musicale*, 30 fr. par année.

Paris, Jeudi 18 juillet 1839.

IL SERA DONNÉ CHAQUE MOIS UNE LIVRAISON des *ARCHIVES CURIEUSES DE LA MUSIQUE*, et un *fac simile* de l'écriture de musiciens célèbres.

ANNONCES : 50 c. la ligne de 28 lettres.

SOMMAIRE. De la subvention de l'Opéra et de M. Spontini. — — De l'enseignement de la musique vocale dans l'armée, par Ad. Guéroult. — Chronique dramatique. — Correspondance particulière. — Anecdote. — Nouvelles. Annonces.

DE LA SUBVENTION DE L'OPÉRA

ET DE M. SPONTINI.

La discussion du budget de l'intérieur et des subventions théâtrales à la Chambre des députés vient de révéler un fait curieux : c'est qu'une brochure avait été présentée à nos législateurs touchant l'emploi de la subvention accordée à l'Académie royale de musique. Cette brochure n'est pas signée, mais un nom propre s'y lit au bas de chaque page; cette brochure parle d'intérêt général, mais elle est évidemment dictée par un intérêt particulier. Les conclusions n'en tendaient pas moins qu'au refus de tout ou partie de la subvention, et, par une conséquence immédiate, à la rupture du traité passé avec le directeur actuel. Pour l'avenir, la brochure laissait le choix entre plusieurs systèmes : 1° Le maintien de la subvention avec un meilleur traité et un directeur *plus capable* (on verra tout à l'heure pourquoi le directeur actuel ne l'est pas); 2° l'abolition de tout privilége et de toute subvention quelconque (ce qui paraîtrait fort convenable à l'auteur de la brochure); 3° le partage égal de la subvention entre l'Académie royale de musique et un autre théâtre, celui de la Renaissance par exemple. On ne se plaindra pas que la brochure fût trop exigeante ni trop exclusive dans ses plans d'avenir; elle laissait assurément une belle latitude. La seule chose qu'elle demandât avec instance, c'était la destruction de tout ce qui existe, sauf à reconstruire plus tard comme on pourrait.

Et pourquoi tout renverser de fond en comble? pourquoi renvoyer M. Duponchel? pourquoi appeler sur sa tête les foudres de l'autorité législative? parce que les chefs-d'œuvre des grands maîtres du siècle dernier, tels que Gluck, Piccinni, Sacchini, sont bannis de la scène. A ce premier grief les réponses ne manquent pas. Les chefs-d'œuvre de Gluck, Piccini, Sacchini, ont eu le sort de tous les chefs-d'œuvre : ils ont été nouveaux, ils ne le sont plus; ils n'ont pas cessé d'être admirables, mais ils ont cessé d'être amusants; ils attiraient la foule jadis, et ils n'attireraient que peu de monde aujourd'hui. Le goût dramatique et musical s'est tellement modifié depuis l'apparition de ces chefs-d'œuvre, que leur représentation pourrait fort bien ne rien ajouter à leur gloire. Malgré la richesse de sa dotation, l'Académie royale de musique n'a pas le moyen de tenter des épreuves où il n'y aurait que des chances de perte. Obligée de faire 6,000 francs de recette chaque fois qu'elle ouvre ses portes, sous peine d'être en déficit, elle ne peut, à grands frais de décors, de costumes, de répétitions, d'études (et le temps a aussi sa valeur), s'exposer à jouer *Armide*, *Roland*, *OEdipe à Colone* dans le désert.

Mais ce premier grief n'a rien de sérieux et n'est là que pour servir aux bagatelles de la porte. Ni Gluck, ni Piccini, ni Sacchini ne réclame; aucun d'eux n'en veut à M. Duponchel pour lui avoir refusé l'audition d'un scenario; aucun d'eux n'éprouve encore la démangeaison fatale d'écrire des opéras : il n'en est pas de même de M. Spontini, auteur de *la Vestale*, de *Fernand Cortez* et d'*Olympie*. Voilà pourquoi Gluck, Piccinni, Sacchini se tiennent tranquilles, et pourquoi M. Spontini écrit ou fait écrire des brochures. Jugez plutôt! Nous transcrivons textuellement le second grief :

« L'administration, non contente d'avoir exilé du théâ-

» tre les opéras des anciens maîtres, étend la même rigueur » sur plusieurs compositeurs vivants : un d'entre eux, dont » le génie a fait une grande révolution sur notre scène lyrique, M. Spontini, a vu l'Institut lui ouvrir ses portes, » tandis que l'Académie royale de musique, *dont il a fait » pendant vingt-cinq ans la gloire et la prospérité*, lui » ferme brutalement les siennes. » A ce sujet, la brochure entre dans le détail des démarches faites par M. Spontini pour obtenir un rendez-vous de M. Duponchel, lequel se serait excusé en alléguant que toute entrevue serait inutile, attendu qu'il avait pris des engagements pour toute la durée de son bail. Ainsi, remarque la brochure, en tenant l'allégation pour exacte, M. Duponchel serait assez inhabile, assez imprévoyant pour se priver de la chance d'un chef-d'œuvre !

En vérité la brochure se trompe, et M. Spontini se fait d'étranges illusions. Comment ne pas voir, *quand on a fait pendant vingt-cinq ans la gloire et la prospérité d'un théâtre*, quand il s'est écoulé trente-deux ans bien comptés depuis la première représentation de l'un de vos chefs-d'œuvre, que le directeur de l'Opéra compte désormais sur d'autres que vous pour s'en procurer? Et ici le rapprochement de l'Institut et de l'Académie royale de musique n'a aucun sens. On est admis à l'Institut pour les chefs-d'œuvre qu'on a faits : on est recherché à l'Académie royale de musique pour les chefs-d'œuvre qu'on peut faire. L'Institut a ouvert son sanctuaire à M. Spontini, parce qu'il a fait *la Vestale, Fernand Cortez*, et quoiqu'il ait fait *Olympie*; l'Académie royale de musique repousse M. Spontini, quoiqu'il ait fait la *Vestale, Fernand Cortez*, parce que depuis il a fait *Olympie*, et *Nurmahal*, *Alcidor*, *Agnès de Hohenstauffen*, dont l'Allemagne même ne veut pas. Avec ses vingt-cinq ans de gloire et de prospérité, M. Spontini rappelle cet acteur émérite qui se lamentait sur les injustices de son directeur : « Croyez-vous, disait-il, que » depuis vingt-cinq ans je joue les amoureux, et qu'on a » l'infamie de me remplacer par un jeune homme ? »

La brochure dit naïvement, et comme chose connue de tout le monde, que les deux plus grands compositeurs vivants sont MM. Spontini et Rossini : saluez, Cherubini, Meyerbeer, Berton, Auber, Halevy ! Mais quand la classification serait juste, quand M. Spontini ne partagerait avec personne le trône musical, quand il serait plus grand que Mozart, plus grand que Hændel, plus grand à lui tout seul que tous les compositeurs passés, présents et futurs, s'ensuivrait-il qu'il fût capable, à l'heure qu'il est, par le millésime qui court, d'écrire un bon opéra, un opéra qui fît recette, un opéra tel qu'il en faut à l'Académie royale de musique, malgré la subvention que M. Spontini veut lui ôter? M. Spontini ne comprend pas que moins l'Académie royale de musique aura de subvention, moins elle pourra se prêter à son ambition et à ses caprices, moins elle pourra remonter *la Vestale*, moins elle pourra donner un pendant à la triste *Olympie*. Si M. Spontini eût été logique, il aurait demandé aux chambres qu'elles doublassent la subvention au lieu de la diminuer, et alors M. Duponchel aurait pu s'entendre avec M. Spontini; M. Duponchel aurait pu sans crainte et sans péril lui accorder des rendez-vous ; mais peut être aussi la chambre n'eût-elle pas accordé plus de faveur à la demande en supplément qu'à la demande contraire; peut-être eût-elle sans plus de façon passé à l'ordre du jour, en renvoyant M. Spontini à ses vingt-cinq ans de gloire, ce qui nous semble une assez belle indemnité dans les revers dramatiques et législatifs (1).

Tout cela soit dit sans préjudice du respect qu'on doit au génie et au talent, quelle que soit leur date. Personne plus que nous ne porte au fond du cœur la religion des hautes facultés, le culte des esprits supérieurs, mais personne aussi ne voit avec plus de chagrin le génie se faire mesquin, jaloux, tracassier, le talent se réduire au niveau de l'intrigue. Quand les grand hommes se font petits, ce n'est pas notre faute si nous les regardons de haut; tout à l'heure nous levions la tête pour les apercevoir, et maintenant il nous faut la baisser ! Maintenant il nous faut entrer avec eux dans de misérables calculs pour leur prouver qu'ils s'abusent sur leur valeur, et que l'injustice dont ils se plaignent est en eux et non dans les autres ! il nous faut leur répéter, bien à contre cœur, le conseil de Gil Blas à l'archevêque de Grenade, sauf à n'être pas mieux accueillis ni plus écoutés !

En plaçant Spontini et Rossini sur un pied d'égalité fraternelle, la brochure affecte de les envelopper dans le même destin; elle s'apitoye comiquement sur l'infortune de ce pauvre Rossini, chassé de France et de l'Académie royale de musique, comme si l'on ne savait pas, au contraire, que la France ne cesse de l'appeler et l'Académie royale de musique de lui faire des agaceries ! Quoi de plus maladroit que ce rapprochement de deux hommes qui n'ont entre eux rien de commun, dans le génie pas plus que dans le caractère; l'un qui, jeune encore, se croise les bras à la face de l'Europe, tourne le dos aux théâtres, rit au nez des directeurs, et s'en va tranquillement vendre son poisson, faire sa vendange ou prendre les bains d'Ischia ; l'autre qui, chargé de *vingt-cinq ans de gloire* ne songe qu'à faire des opéras pour la Prusse, pour la France, qui, fâché de voir ses avances dédaignées par les directeurs, s'en va chercher main forte chez les législateurs pour se faire ouvrir bon gré mal gré les portes d'un théâtre, avec ou sans subvention !

Faut-il s'occuper des autres petits griefs que la brochure va chercher çà et là pour servir d'escorte au grief capital? A l'en croire, l'Académie royale de musique se rend coupable du crime de lèse-majesté toutes les fois qu'elle s'avise de jouer des fragments d'ouvrages que le public ne se soucie plus de voir, ou que les convenances du spectacle empêchent de donner dans leur entier! L'Académie royale de musique se rabaisse par là jusqu'aux tréteaux de la foire! Nous ne savions pas qu'à la foire on représentât jamais des fragments d'ouvrages, et nous pensions que l'Académie royale de musique pouvait s'appuyer de l'exemple des premiers théâtres d'Italie, et de ceux de toutes les cours de l'Europe, que personne n'assimile aux théâtres forains. La brochure signale encore une *grande immoralité* dans la manière dont la subvention est distribuée, et trouve fort mauvais que telle figurante danseuse ne reçoive pour tout traitement que deux francs et moins encore par représentation. Ayez donc du talent, un équipage et une maison de campagne avec cela ! Vous voyez bien que si la morale ne règne pas dans les coulisses de l'Opéra, c'est la faute de la subvention, et qu'il faut bien vite la détruire, pour que les figurantes soient mieux payées et puissent toutes avoir de la fortune et des mœurs!

Il s'est rencontré à la Chambre un député assez spirituel pour déclarer que tous ces raisonnements lui paraissaient ingénieux et ces conclusions concluantes. Il est vrai que ce député a donné jadis au Théâtre-Français une *Corinne* qui

---

(1) Voici quelques chiffres authentiques que M. Spontini paraît avoir oubliés complétement. La dernière représentation de *la Vestale* (4 janvier 1830) n'a produit qu'une recette de 1,260 fr. 70 c.; la dernière de *Fernand Cortez* (13 septembre 1830) que 3,348 fr. 70 c.; la dernière d'*Olympie* (26 avril 1826) que 2,284, 90 c., et parmi les représentations précédentes de ces trois ouvrages il y en avait eu beaucoup dont la recette était restée fort en-dessous de ces chiffres.

aurait eu grand besoin de la Chambre des députés, et même de la Chambre des pairs, pour être jouée plus de trois fois. Ce député s'appelait Monnier tout court : il s'appelle aujourd'hui Monnier de la Sizeranne. Un autre député, plus expert en matière théâtrale (celui-là, qui s'appelle Taschereau, a fort bien écrit la *Vie de Molière* et la *Vie de Corneille*); un autre député, disons-nous, a soufflé sur la brochure, et la brochure s'est évanouie avec les espérances de M. Spontini. Nous aurions voulu qu'il fût possible à la Chambre d'obliger le vénérable vieillard à nous faire encore une *Vestale*, et à retrouver d'ici à quelques mois le génie qu'il avait sous l'empire, mais qu'il n'avait déjà plus sous la restauration (2).

M. S.

(2) En attendant que M. Spontini retrouve son génie, nous trouvons son buste partout. A peine élu par l'Institut, M. Spontini s'est hâté de faire placer son effigie au-dessus de l'escalier de la Bibliothèque. Il en avait déjà fait hommage au Casino-Jullien. Il ne tient pas à lui de devenir populaire.

DE L'ENSEIGNEMENT DE LA MUSIQUE VOCALE DANS L'ARMÉE.

L'idée d'organiser dans l'armée l'enseignement de la musique vocale n'est pas précisément une idée neuve ; elle a été exprimée plusieurs fois ; et s'il est permis de se citer soi-même, nous dirons que voilà plus de trois ans que celui qui écrit ces lignes exposa tout au long dans une *Revue* les avantages qui résulteraient d'un enseignement pareil, sans que sa requête ait amené jusqu'ici, comme on le voit, de bien brillants résultats. Ce qui serait neuf en ce genre ce serait l'application, mais elle ne dépend pas de nous, et ce que nous pouvons faire de mieux, c'est de continuer à battre le rappel jusqu'à ce que nous soyons en force pour diriger une charge à fond sur la routine des bureaux et sur ce ramollissement de volonté, qui dans le monde officiel a fait rater dans ces derniers temps bien des projets plus importants que celui-ci. « Veux-tu, disait Potier dans la parodie de Werther, que je te narre l'histoire de mes amours?— Mais, mon cher maître, répondait son valet, voilà trois cent soixante-cinq fois depuis un an que vous me narrez cette histoire. — Eh bien! alors je vais te la *renarrer* pour la trois cent soixante et sixième fois. » Quand on croit une idée bonne et qu'on n'est pas le maître de la réaliser, que peut-on faire de mieux que d'imiter Potier, et de *renarrer* son histoire jusqu'à ce qu'un homme puissant (s'il y a aujourd'hui des hommes puissants) finisse par la trouver de son goût?

Ce qui nous engage d'ailleurs à remettre cette idée sur le tapis, c'est que nous savons que bon nombre d'officiers supérieurs en conçoivent la portée, et qu'un officier d'état-major qui a conçu sur l'éducation générale de l'armée des plans sanctionnés par d'imposantes autorités, a fait entrer dans son programme l'enseignement de la musique.

Deux choses sont à considérer particulièrement dans ce projet : l'intérêt de l'armée, l'intérêt de l'art. Nous allons résumer rapidement les principales considérations qui doivent faire accueillir cette idée avec une égale faveur par les militaires et par les artistes.

Bien que l'état de guerre soit en quelque sorte l'état naturel et normal de l'armée, cet état, grâce à l'indulgence du ciel pour le reste de la société, est loin d'être permanent. Depuis la chute de l'empire nous avons joui d'une période de vingt-cinq années de paix à peine interrompues par de courtes expéditions partielles ; or qu'on se demande un peu ce que c'est que la vie du soldat en temps de paix : une fois l'exercice fini et son service fait, le soldat, qui appartient en général aux classes agricoles et qui n'a reçu que la grossière éducation des champs, ne sait plus à quoi occuper ses loisirs. Bien peu sur le nombre recourent à l'étude, et la plus grande partie s'abandonne sans diversion à l'oisiveté démoralisante de la vie de garnison. Leur temps se passe à dormir, à flâner, à courtiser les filles, et quelles filles! et rien de tout cela, il faut en convenir, n'est bien propre à rehausser le soldat à ses propres yeux, à développer en lui les lumières de l'intelligence et l'instinct de la sociabilité. Aujourd'hui qu'on parle tant d'élever, de civiliser, de moraliser les classes inférieures, pourrait-on sans inconséquence négliger l'éducation morale de l'armée, qui, abstraction faite de son caractère militaire, doit encore être considérée comme l'élite de la population rurale? Ces hommes choisis avec soin parmi les plus beaux et les plus sains de corps et d'esprit dans le peuple des campagnes, quelle influence salutaire et vraiment civilisatrice ne doivent-ils pas exercer sur leur famille à leur retour dans leurs foyers, si le temps du service a été employé à semer dans leur âme, indépendamment de l'esprit si moral de la discipline, quelques germes, quelques notions de ce qui est beau et bien? Ces considérations applicables, je le crois, à tous les peuples de la terre, sont particulièrement vraies et fécondes en France, où la vivacité du caractère national se prête si facilement à culture et saisit si avidement tout ce qui parle à l'imagination. Qui n'a remarqué, par exemple, avec quel empressement nos soldats en garnison à Paris se portent au Musée du Louvre, au salon de peinture, aux expositions de l'industrie? Cette curiosité si louable a incontestablement pour effet de leur ouvrir l'intelligence, et quand ils retournent à leurs villages libérés du service, ce sont des hommes en général très supérieurs à tout ce qui les entoure. Cette remarque a été faite cent fois. Si donc l'on voulait par un enseignement spécial aider à leur penchant naturel, il me semble que la musique aurait sur tout autre enseignement cet immense avantage, qu'elle agit plus sur les sentiments que sur l'esprit, et qu'elle développe l'être moral sans risquer de corrompre l'intelligence ou de pervertir le jugement par des notions mal digérées. C'est un art civilisateur qui porte les hommes à se rapprocher et qui leur procure les plus faciles, les plus vifs et les plus innocents de tous les plaisirs. Il faut bien que cette vérité ait été comprise jusqu'à un certain degré, puisque nos législateurs ont décrété l'enseignement de la musique dans les écoles primaires. Or, l'armée en temps de paix et dans ses heures de loisir ne peut-elle pas être considérée avec justesse comme une école d'adultes merveilleusement propre à recevoir et à reporter dans ses foyers cette éducation par les arts qu'on cherche à organiser dans les écoles de l'enfance? Il est bien entendu qu'il ne peut être ici question de former des virtuoses et des chanteurs à roulades, mais des hommes capables de sentir et de rendre une musique d'ensemble conçue dans des formes simples et d'un caractère tout militaire. Appuyé sur l'exemple de l'excitation prodigieuse due à nos hymnes révolutionnaires, nous croyons qu'à un point de vue tout guerrier, cette musique exécutée par le soldat lui-même serait dans la bataille d'un effet tout autrement puissant que la musique instrumentale, dont l'effet insuffisant est bientôt perdu dans le tumulte de la mêlée.

Ces résultats sont si évidents que ce serait faire insulte au lecteur que d'insister davantage. Il n'est pas un officier avec qui nous ayons causé de ce projet qui n'en ait merveilleusement saisi la portée. Quant à l'exécution, la méthode Wilhem, si favorable à l'enseignement des masses, pour-

rait être employée ici avec succès, et quelques centaines de mille francs suffiraient pour généraliser dans l'armée, ou au moins dans l'infanterie de ligne, le projet dont nous parlons. C'est donc toujours, au dire des hommes du métier, un projet parfaitement réalisable; ce qui n'empêche pas, qu'à moins d'un revirement très incertain, il a toutes les chances imaginables pour être repoussé à l'unanimité par les chambres, qui ne voudront pas donner d'argent, et par l'administration, qui ne voudra point, à moins d'y être forcée, abandonner le moelleux édredon de la routine; car c'est ainsi que vont les choses dans le meilleur des mondes possibles, et nous aurions mauvaise grâce à nous en plaindre, lorsque tant d'autres intérêts bien plus importants pour l'honneur et la prospérité du pays succombent par le fait de l'impuissance ou des incertitudes de nos législateurs.

Mais, sans pousser plus loin cette petite excursion politique, je reviens à mon sujet, et je dis qu'il serait digne d'un gouvernement prévoyant de remplir par la culture du plus noble des arts les loisirs multipliés que la paix laisse au soldat; loisirs trop souvent déplorables dans lesquels son intelligence s'engourdit et sa moralité se déprave.

Il reste maintenant à se demander si les intérêts de l'art seraient également bien servis par cette vaste diffusion des connaissances musicales. C'est une question que nous avons entendue faire par beaucoup de bons esprits, de savoir si c'est un bonheur pour l'art que l'accroissement du nombre de ses adeptes. Si l'on en jugeait d'après la littérature, par exemple, il est bien évident que s'il y a aujourd'hui plus d'écrivains et plus de lecteurs, s'il y a plus de personnes en état d'apprécier médiocrement les beautés littéraires, on trouve en échange, sinon moins de talents, du moins des talents beaucoup moins éminents, moins élevés que ceux qu'ont produits les deux derniers siècles. Nous avons aujourd'hui la menue monnaie des grands génies de ces deux époques. Pour un Racine ou un Corneille, nous avons cinquante vaudevillistes plus ou moins spirituels; pour un Montesquieu ou un Rousseau nous avons une demi-douzaine de publicistes distingués et des centaines de journalistes fort passables. N'en est-il pas un peu de même en musique? Pour un Baillot, pour un homme qui a voué sa vie au culte des plus belles productions de l'art, combien de faiseurs et de joueurs d'airs variés; et dans la composition musicale, prenez un catalogue quelconque, et vous serez épouvanté de cette effroyable moisson de fantaisies, de caprices, de mosaïques, de variations, de banalités et de platitudes, qui se fabriquent chaque jour à la toise par centaines et par milliers, et qui, débordant de Paris sur la province, s'en vont jusqu'aux extrémités du royaume corrompre et dépraver le goût des filles de portiers, qu'il valait mieux à coup sûr laisser dans leur primitive ignorance. Entendue de cette façon la propagande musicale est une peste, un fléau dont je serais certes bien loin de vouloir encourager les progrès. En musique comme en politique, il n'y a d'institutions fortes, durables, salutaires, que celles qui répandent la lumière avec mesure et discernement. Or, si l'enseignement individuel qui se fait aujourd'hui au sein des familles bourgeoises est abandonné à toutes les fantaisies, à toutes les divagations des plus ignorants croque-notes, les institutions publiques ont cet avantage que l'enseignement peut y être réglé; qu'il peut être mis sous la surveillance des hommes les plus compétents et les plus capables de lui imprimer une direction salutaire. Supposez, par exemple, que l'enseignement de la musique dans l'armée et dans les écoles primaires, confié à des professeurs capables, fût de plus soumis à la haute direction d'une commission composée de nos artistes les plus éminents, et que nul morceau ne pût être mis à l'étude sans un examen préalable qui exclurait impitoyablement toutes les compositions de pacotille; je crois alors, et moyennant de pareilles conditions, que l'enseignement militaire et populaire serait appelé à exercer sur les destinées de l'art musical une heureuse et puissante influence. Car qu'on ne s'y méprenne pas, ce qui fait la supériorité musicale des Allemands et des Italiens sur nous, c'est que la musique n'est pas chez eux un art de luxe et de vanité; c'est qu'ils apprennent à chanter comme à parler; c'est qu'élevés dans l'amour et la culture de ce bel art, ils le mêlent à toute leur vie, à l'expression de tous leurs sentiments; c'est pour eux comme le pain qu'ils mangent, comme l'air qu'ils respirent. Et qui pourrait douter que cette intervention de la musique dans toutes les fêtes, dans toutes les réunions du foyer domestique ne contribue puissamment à féconder les génies qui naissent au milieu de pareilles circonstances?

Enseigner la musique dans l'armée, ce serait compléter dignement la pensée qui a fait entrer la musique dans le programme des écoles primaires; ce serait élever, moraliser, distraire le soldat, et ce serait aussi jeter dans le peuple de précieuses semences qui ne pourraient manquer de fructifier un jour dans l'intérêt de l'art et pour la gloire de notre pays. Le gouvernement et l'administration de la guerre comprendront-ils cette vérité?

Ad. Guéroult.

CHRONIQUE DRAMATIQUE.

Au Théâtre-Français il n'est déjà plus question d'une comédie en trois actes de M. de Rougemont, laquelle comédie s'intitulait : *Il faut que jeunesse se passe.* La pièce, écoutée avec le plus profond ennui, est morte tranquillement de sa belle mort, et pour si peu, ce n'était guère la peine de naître; mais aussi la singulière idée de remonter au delà de 1789 pour infliger aux marquis de l'OEil-de-Bœuf une de ces sévères corrections que Sédaine et Diderot ne leur refusaient pas! Laissons donc à son néant cette nouvelle comédie dont le Théâtre-Français aurait dû se passer.

Plusieurs reines nouvelles ont paru sur le Théâtre-Français, elles ont grondé, elles ont menacé, elles ont montré le poing à qui voulait le voir, elles ont vidé bien des coupes de poison, elles ont donné bien des coups de poignard : mais ces pauvres diablesses, malgré tous leurs efforts, n'ont pas produit de grande sensation. Après les reines on a fait débuter les soubrettes : mademoiselle Avenel et une autre dont le nom nous échappe. Ce sont deux filles alertes, accortes, animées, *un peu bien fortes en gueule*; elles comprennent Molière à merveille. Nous croyons bien qu'on les engagera l'une et l'autre; et comme elles sont très jeunes, le Théâtre-Français aura là des soubrettes pour fort long-temps.

Le théâtre de la Renaissance a fait passer avant son drame nouveau, une petite comédie intitulée : *Un vaudevilliste.* Ce vaudevilliste s'amuse à mener de front plusieurs intrigues, et à mesure que ces intrigues avancent, il écrit ses vaudevilles. La pièce s'est sauvée par un couplet sur la betterave que tous les journaux ont loué comme un chef-d'œuvre. L'Europe aura là une grande opinion de notre esprit.

Quant au drame nouveau de M. Frédéric Soulié, *le Fils de la folle*, c'est une autre histoire. Le drame est des plus compliqués, et il nous serait bien difficile de vous dire tous les malheurs de la marquise d'Esgrigny et de sa famille. Cette marquise d'Esgrigny, pour sauver son mari qui a déjà les deux pieds sur l'échafaud, se prostitue à un bonnet rouge nommé Bénard, mais son sacrifice est inutile : Bénard manque à sa

parole, le marquis d'Esgrigny est guillotiné, sa veuve devient en même temps enceinte et folle; elle traîne sa misère et sa folie dans un pauvre village. Dans ce village elle met au monde son fils Brutus. Brutus devient grand, et il se fait maître d'école: le pauvre jeune homme, qui ne sait même pas le nom de sa mère, entoure la folle de soins et de respect. Cependant dans le château voisin, le comte de Malta écrit ses Mémoires; c'est Brutus qui les copie; et tout en copiant, Brutus devient amoureux de Fanny, la nièce du comte. Cet amour pur et naïf des deux parts, s'augmente chaque jour, jusqu'à ce qu'enfin il faut bien que le maître d'école se jette aux pieds de la jeune comtesse. Par une grande habileté de l'auteur, toutes ces choses se nouent et se dénouent à l'aide de la folle qui joue dans ce drame le rôle principal. C'est là, pour ainsi dire, une folie intelligente; et ainsi nous pouvons écouter sans dégoût les récits interrompus de cette femme, elle a conservé encore assez de raison et de bon sens pour être supportable et touchante. Il ne faut pas un esprit très fin pour deviner que le comte de Malta n'est autre que Bénard; que Brutus est son fils, et qu'il finit par épouser Fanny. Ce drame est à la fois touchant et terrible; les invraisemblances même ont leur intérêt et leur puissance, toutes les passions sont mêlées ensemble et confondues avec beaucoup d'art. La pièce est jouée d'une vigoureuse façon par Guyon, énergique comédien qui fait de grands progrès, et par une femme d'un assez grand talent, madame Moreau-Sainti, que nous n'avions pas vue depuis le jour où elle créa avec bonheur le rôle de la femme adultère dans un très beau drame de MM. Mazère et Empis, intitulé: *la Mère et la fille.*

Ce drame de M. Soulié attirera beaucoup de monde au théâtre de la Renaissance.

Le théâtre du Vaudeville, qui fait rire aux éclats chaque soir avec un vaudeville intitulé *Passé Minuit* (mais malheureusement ce pauvre Arnal est malade), nous a raconté une assez médiocre anecdote sur la demoiselle Desgarcins. Les Variétés, pour parer au départ d'Odry, ont fait jouer une anecdote intitulée *Valentine.* Enfin le théâtre du Palais-Royal, dont les banquettes étaient fatiguées, dont les dorures étaient ternies et certes, il y avait de quoi, après une clôture de quinze jours a ouvert ses portes de plus belle. C'est à ne pas le reconnaître tant il est blanc, doré, verni, lumineux; un petit prologue d'ouverture dans lequel sont passés en revue tous les malheurs qui arriveraient à l'humanité si le théâtre du Palais-Royal était fermé pour tout de bon, a dignement inauguré la salle nouvelle. On a joué ensuite les *Trois Quenouilles;* c'est un conte des fées de madame D'Aulnoy. Tant que les quenouilles seront intactes, ce sera bon signe pour les trois filles du prince du Haut-Pas; mais si elles se brisent avant le mariage on fera bien de les marier sur-le-champ; et en effet les susdites quenouilles sont brisées, et l'on marie les jeunes filles aussitôt. De bons gros quolibets bien grivois ont assaisonné la grosse folie dans laquelle Alcide Tousez et Levassor, son digne camarade, ont répandu le poivre, le gingembre et le gros sel à pleines mains.

Correspondance particulière.

Francfort, 2 juillet 1839.

Nous avons enfin été assez heureux pour entendre une seconde fois *les Huguenots*, qu'on n'avait pu représenter depuis long-temps à cause de l'insuffisance de la troupe. M. Abresch mérite tout éloge pour le soin qu'il a apporté dans le rôle de Raoul. Plein d'âme et de passion dans son chant, il a joué avec noblesse et profondeur. On a pu s'apercevoir à quel point il s'était inspiré de son modèle, Duprez, qu'il a eu occasion d'entendre souvent à Paris. Le rôle de Valentine a fait le plus grand honneur à mademoiselle Capitain. Cette jeune artiste a joué et chanté de manière à entraîner son auditoire. Le public a pu, pour la première fois, comprendre le magnifique duo du quatrième acte, car la manière dont il était chanté précédemment était bien propre à détruire toute illusion. Mademoise Kratky a déployé dans le rôle de Marguerite toute l'habileté et toute la sûreté de talent qui distinguent si éminemment cette cantatrice. Quant au personnage de Marcel, c'est sans contredit le meilleur rôle de M. Dettmer, qui l'a joué dernièrement à Strasbourg avec le plus grand succès. Les autres rôles étaient remplis d'une manière satisfaisante, et les chœurs se sont distingués comme de coutume.

Mademoiselle Schloss, qui s'est fait connaître à la dernière fête de Dusseldorf, vient de donner une soirée musicale. Cette cantatrice possède une admirable voix de contre-alto, et elle sait tirer le meilleur parti possible des dons qu'elle tient de la nature. Un *portamento* irréprochable, une excellente accentuation, une exécution noble et une pureté constante de méthode, telles sont les qualités les plus saillantes de cette jeune artiste que Mendelsohn a engagée pour les concerts d'hiver de Leipzig. Du reste, la soirée était assez pauvrement composée. Ainsi que je vous le disais dans ma première lettre, les concerts forment la *partie honteuse* de notre condition musicale, et l'on peut dire qu'ils jouent véritablement de malheur. Notre maître de chapelle Guhr ne sait pas prendre le temps d'arranger un concert avec soin, aussi il en résulte le plus souvent un programme confus et bariolé qui n'offre que fort peu d'intérêt.

Cette soirée nous a fourni l'occasion d'entendre pour la première fois un jeune pianiste parisien, M. Lacombe. Il a joué avec notre violoniste Riefstahl une fantaisie (si on peut appeler cela une fantaisie) de *Guillaume Tell*, puis l'andante et le rondo d'une sonate qu'il a décorée du nom de fantastique. Quelques journaux de Vienne et de Munich ont représenté M. Lacombe comme un artiste du premier ordre qui ne devait craindre aucune comparaison avec Liszt, Thalberg, Dœhler, etc., etc.! C'est encore là une nouvelle preuve du tort immense que peuvent faire à un jeune artiste des critiques irréfléchies telles que celles qu'on prodigue si inconsidérément, surtout à Munich. Outre que rien n'est plus fait pour éveiller la vanité et l'aveuglement d'un artiste qui débute, outre que rien n'est plus propre à lui faire perdre le point de vue où il doit se placer vis-à-vis de lui-même et du public s'il pense dignement de son art, des éloges aussi exagérés ont encore pour effet inévitable d'éveiller des espérances que la réalité est loin de pouvoir satisfaire. M. Lacombe s'est fait connaître ici comme un fort habile exécutant, remarquable par l'agilité des doigts, principalement dans les suites d'octaves, et il a fait preuve en outre d'un assez bon goût musical. Cependant peut-être attaque-t-il la touche avec un peu de dureté. A toutes les bonnes qualités que nous nous plaisons à reconnaître en lui, même comme musicien, nous espérons qu'il saura joindre assez de modestie pour ne pas se croire encore au niveau des pianistes du premier rang; nous espérons encore que, malgré les flagorneries de ses bons amis, il travaillera avec vigueur pour atteindre un jour la position élevée à laquelle ses excellentes dispositions naturelles lui donnent le droit de prétendre. Quant à la composition de la sonate fantastique, il n'y a aucun éloge à en faire; c'est tout bonnement une sonate comme on en entend par douzaines. Maintenant pourquoi porte-t-elle le nom de *fantastique?* c'est ce qui est resté pour nous une énigme, car nous ne saurions comprendre qu'un morceau de musique doive

recevoir ce nom par cela seul qu'il se meut dans des formes désordonnées.

Au reste, cette manie du fantastique est une maladie de notre époque. Les jeunes gens ne tardent pas à s'apercevoir qu'il est difficile, fort difficile, d'imaginer une œuvre dans les formes régulières, de conserver constamment cette belle symétrie, ces admirables proportions si pures et si artistiques, employées avec un si admirable talent par les compositeurs qui n'ont pas dédaigné de s'asservir aux règles. Mais tout cela rendrait indispensables de longues et sérieuses études qui ne sauraient se concilier avec notre soif actuelle de jouissances hâtives, avec le besoin que l'on éprouve aujourd'hui de faire une prompte moisson, sans presque s'être donné la peine de semer. De là toutes ces compositions mesquines, tous ces morceaux insignifiants que nos artistes modernes publient sous des titres pompeux destinés à déguiser la nullité intrinsèque de leur œuvre. De là ce déluge de *caprices*, *rondeaux*, *fantaisies*, *études humoristiques*, etc., dont nous sommes inondés chaque jour; entremets variés qu'on nous sert sur de tous petits plats et qui ne sont bons tout au plus qu'à chatouiller le palais, mais dont on ne saurait tirer aucune nourriture salutaire! Du moment qu'un pianiste compositeur a doté le monde musical d'une demi-douzaine d'œuvres de cette force, du moment qu'il les a produites dans les salons au milieu de ses bons amis, et qu'il a tiré de ces derniers une somme convenable d'éloges et d'applaudissements, il se croit aussitôt un second Beethoven; il abandonne ses études, il vit et compose en romantique, c'est-à-dire qu'il ne travaille plus guère, qu'il laisse croître ses cheveux à l'aventure et qu'il a soin de se conformer à ce type récent et passablement ridicule de l'artiste, qui est devenu si fort à la mode depuis Paganini. Est-ce donc ainsi, bon Dieu, qu'on pense devenir un Beethoven ou un Paganini? Allez demander à C. M. de Weber ou à Meyerbeer si ce n'est pas à la sueur de leur front qu'ils ont acquis de l'abbé Vogler les trésors de science qui leur ont permis de monter à la hauteur où ils sont placés aujourd'hui, et vous verrez si c'est en singeant l'homme de génie qu'ils sont parvenus à se couronner d'une gloire immortelle. Que la critique soit donc modeste, qu'elle ne prodigue pas ses éloges à tort et à travers, qu'elle devienne consciencieuse, et qu'elle ne cherche pas à élever la médiocrité aux dépens du mérite qu'elle laisse à dessein dans l'oubli. Que la critique suive ces conseils et cela n'en ira que mieux, pour l'art comme pour les artistes.

J'ai encore à vous parler d'un concert donné par miss Robena, Ann Laidlaw. Cette artiste est une brillante et habile pianiste qui surmonte avec aisance des difficultés inouïes et qui déploie dans son exécution un goût sûr et éclairé.

R.

ANECDOTE.

C'était vers le commencement du XVIIIe siècle : Haendel, brillant de jeunesse, de talent et de vanité, venait d'enlever ou plutôt s'était laissé enlever par la belle Vittoria, cantatrice du grand-duc de Toscane, Jean Gaston de Médicis, dont elle était la maîtresse, et ils étaient allés tous deux à Venise où le compositeur saxon avait été mandé pour y écrire un opéra. Le lendemain Gaston quittant Florence incognito, s'était mis à la poursuite des deux fugitifs dans le dessein de se venger. Mais il n'était pas facile de les trouver : c'était le temps du carnaval, et les deux amants ne sortaient que masqués, et chaque jour avec un nouveau déguisement. Un soir que Haendel faisait partie d'une mascarade dans laquelle il y avait un groupe de musiciens, et qu'il jouait de la harpe, instrument sur lequel il excellait, le fameux Scarlatti, très connu aussi par son talent sur la harpe, s'écria : *Non v'è che il diavolo o il Sassone che può suonare così.* Il n'y a que le diable ou le Saxon qui puisse jouer ainsi. Le grand-duc, qui entendit cette exclamation s'approcha de l'imprudent musicien en faisant signe à deux *bravi*, à qui il avait payé d'avance et largement la vengeance qu'il voulait tirer de son rival, de se tenir prêts au premier signal; mais après avoir écouté pendant une demi-heure, et comme malgré lui, les mélodies variées et pleines de fraîcheur, l'harmonie riche et puissante que le jeune compositeur allemand jetait comme à plaisir à ce peuple de Venise, si impressionnable, si avide et si enthousiaste de musique grandiose, riante, sévère, pittoresque, mais nouvelle surtout, Gaston de Médicis, sous le charme de ces accords délicieux, comme tout l'auditoire de ce concert improvisé, dit à ses deux spadassins de le suivre à l'écart, et leur remettant une bourse pleine d'or : Portez sur-le-champ cette bourse à cet homme qui vient de jouer de la harpe, et dites-lui que c'est pour le remercier du plaisir qu'il vient de faire au grand-duc de Toscane. — *E... ecco tutto, signor?* Et... voilà tout, seigneur? — Oui. — Et le duc partit sur-le-champ pour Florence.

A quelques jours de là, Haendel fit représenter son opéra d'*Agrippine*, qui fut accueilli avec transport, et obtint quarante-sept représentations de suite. Le talent de la belle Vittoria ne contribua pas peu au succès éclatant de l'ouvrage. Elle y fit un tel effet, que le chef du conseil des Dix devint son adorateur en titre, et la rendit toute-puissante dans Venise. Le premier essai qu'elle fit de son pouvoir presque souverain fut de faire exiler ce pauvre Haendel qui se permettait d'être jaloux.

Nouvelles.

*** Tous les journaux et la *Gazette musicale* avec eux ont donné sur Rossini et sur ses projets de renseignements peu exacts. Une personne à même d'être bien informée nous communique la note suivante : « Ce n'est pas nouvellement qu'a eu lieu la nomination de Rossini à l'emploi entièrement honoraire d'*inspecteur général* du lycée musical de Bologne. Il y a plusieurs mois que le conseil communal lui avait donné ce titre par suite d'une délibération que la législation a ratifiée depuis. Rossini ne pouvait en aucun cas refuser un titre honoraire et honorable; il donna donc quelques conseils d'amélioration relativement à l'administration du lycée, qui se trouvait fort bouleversé par suite de la mort et de la démission de plusieurs professeurs. Mais depuis long-temps il avait l'intention de quitter Bologne : un seul motif le retenait, il y soignait son vieux père pour lequel il professait la plus vive tendresse. Joseph Rossini étant mort à la fin d'avril dernier, son fils, qui avait déjà vendu son palais sans même en terminer la construction, ne pouvait tarder à suivre sa résolution, non qu'il ne fût entouré à Bologne de la considération due à son admirable talent (les gens de son calibre sont prophètes dans leur pays comme ailleurs), mais il avait pour cela des raisons particulières que venait encore fortifier la perte récente qu'il avait faite. Comme depuis assez long-temps sa santé n'était pas excellente, il est naturel qu'il se soit dirigé vers Naples au sortir de Bologne, où l'hiver avait été cette année fort rigoureux. A l'égard de l'espoir d'obtenir de lui quelque ouvrage destiné au théâtre, on croit que le public doit y renoncer; décidément le grand maître ne veut plus ni composer, ni entendre de musique, il ne se soucie même plus d'en parler; il s'entretient souvent des artistes qu'il connaît ou qu'il a connus, mais de l'art il n'en veut dire mot. La direction sérieuse d'un établissement quelconque n'est pas davantage de son goût, et l'on peut affirmer qu'il n'en acceptera aucune; il n'en est pas moins heureux pour le lycée de Bologne de s'être placé à l'ombre d'un nom illustre qui semble à lui seul exercer même de loin une salutaire et fécondante influence. »

*** La commission de la Chambre des députés a repoussé les prétentions du Théâtre-Italien à la salle Favart, et tout porte à croire que MM. Crosnier et Cerfbeer obtiendront ce théâtre. Si le ministère et la chambre imposaient aux directeurs de l'Opéra-Comique l'obligation de nous donner, dans la nouvelle salle, de *meilleurs chanteurs*, de *meilleure chœurs* et un *meilleur orchestre*, il y aurait l'espérance d'avoir à Paris un *théâtre d'Opéra-Comique*; car à l'heure qu'il est, ce théâtre n'a pas même une *basse-taille*, dont un directeur non subventionné, dans une ville de province de troisième ordre, n'oserait se passer, et on accorde à MM. Crosnier et Cerfbeer 240,000 fr. de subvention!

*** Une jeune personne de quatorze ans, fille d'un directeur de spectacle aux États-Unis, mademoiselle Maywood, travaille en ce moment pour débuter à l'Opéra. Elle a déjà réussi au théâtre dirigé par son père, mais celui-ci l'a amenée en France pour qu'elle s'y perfectionnât à titre de danseuse. Un de nos chorégraphes s'est chargé de cette éducation. Toutefois on ne pense pas que le début de la jeune Maywood puisse avoir lieu avant quelques mois.

*** L'illustre auteur de *l'Agnèse*, Paër, a laissé en mourant une partition non achevée : *Olinde et Sophronie*. Deux actes de cet opéra en trois actes sont complètement terminés et instrumentés. Le directeur de la *Gazette musicale* a fait l'acquisition de ce précieux manuscrit.

*** Le prince royal de Prusse a fait remettre à M. F. Schneider une belle médaille d'or, avec son portrait, en récompense du dernier oratorio, *Gethsemanie et Golgotha*, que M. F. Schneider lui avait envoyé.

*** L'ex-fameux chanteur Braham vient de marier à M. de Waldegrave, frère du très riche lord de ce nom, sa fille, qu'il a lui-même richement dotée. Le monde aristocratique et le monde artistique assistaient en foule aux noces, qui se sont terminées par un magnifique concert où Braham lui-même a senti renaître sa voix pour un instant. L'harmonie a régné toute la sainte et belle journée. Il faut espérer pour les époux que les jours se suivront et se ressembleront.

*** On mande de Londres que la jeune et jolie madame Bishop, cantatrice de talent, et qui avait épousé, en 1833, âgée alors de dix-huit ans, le plus célèbre des compositeurs anglais modernes né en 1780, vient de faire une fugue avec M. Bochsa, abandonnant ainsi son mari et trois enfants. On les dit partis pour le continent; il est à remarquer que Bochsa a maintenant près de soixante ans.

*** La famille impériale de la Chine consiste en 6000 membres, qui sont presque tous musiciens, et dont plusieurs possèdent un talent très remarquable sur la flûte.

*** Mademoiselle Fanny Cerrito, la meilleure danseuse de l'Italie, qui malheureusement n'est pas belle, voyage en ce moment. On pense qu'elle sera à Paris au commencement d'octobre.

*** M. Alex. Batta, le célèbre violoncelle, est de retour de Londres où il a donné les concerts les plus brillants. On assure que cet artiste si remarquable partira incessamment pour l'Allemagne où des succès l'attendent.

*** M. Tuyn, jeune ténor d'Amsterdam, qui possède une fort belle voix, est en ce moment à Paris pour se perfectionner dans tout ce qui concerne son art. On nous assure que ses études lui promettent un plein succès. Espérons qu'avant son retour en Hollande le public musical pourra faire connaissance avec son talent.

*** M. Dunkler, artiste de talent, vient de recevoir du grand-duc héréditaire de Russie une belle bague en diamant, avec une lettre très flatteuse, pour un morceau de musique militaire qu'il lui avait dédié.

*** Le célèbre guitariste Sor vient de mourir à Paris.

*** Parmi les pianos qui ont figuré en première ligne à l'exposition, nous devons citer ceux de MM. Kriegelstein et Charles Plantade, facteurs du roi. Le roi vient de donner à ces habiles facteurs une marque nouvelle de sa sollicitude pour notre industrie nationale en faisant l'acquisition du beau piano à queue qui avait longtemps fixé l'attention de M. et madame la duchesse d'Orléans lors de leur dernière visite à l'exposition.

*** On vient de publier à Leipzig un rondeau brillant de Hummel. Cet ouvrage inédit du célèbre auteur est dédié à la fille de sa meilleure élève. En mourant, Hummel a voulu lui donner une preuve de son estime.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Londres.* — Mademoiselle Fanny Elsler a paru pour la première fois jeudi dernier à l'Opéra dans une représentation au bénéfice du directeur, M. Laporte. Elle a dansé un pas de deux avec sa sœur aux applaudissements unanimes de la brillante assemblée qui remplissait la salle, et qui lui a prodigué les bouquets et les couronnes. Le *Standard* ajoute que jamais peut-être danseuse n'a été accueillie à Londres avec une faveur plus marquée et plus méritée à la fois.

*** *Stokholm.* — On répète en ce moment avec activité à notre grand théâtre de l'Opéra *la Juive*, d'Halevy, traduite en suédois. L'administration compte sur un très grand succès; elle a fait des dépenses considérables de costumes et de décors, et on a même augmenté l'orchestre et les chœurs pour monter dignement la belle partition de M. Halevy.

*** *Vienne.* — Ole Bull est revenu ici d'un voyage qu'il avait entrepris en Hongrie. Un concert à *trois parties*, et *Norvège, ma patrie*, fantaisie pour le violon, lui ont valu d'unanimes applaudissements.

*** *Naples*, 29 juin. — Rossini est arrivé ici avant-hier au soir, et le lendemain matin il en est reparti pour la villa de M. Barbaja, située au pied du mont Pausilippe. On assure positivement que l'illustre maestro s'y occupera à mettre en musique pour le théâtre royal de Saint-Charles un opéra seria en quatre actes, intitulé *Giovanno di Montferrato*, dont le libretto est de Luigi Guarniccioli, de Naples. Nous donnons cette nouvelle sans en garantir l'authenticité.

*** *Florence.* — Le directeur du grand musée, M. Geremia Sblogi, a eu l'excellente idée d'ampatroniser ici la musique allemande. A l'occasion de la grande fête donnée pour la naissance d'un prince, on nous a fait entendre *la Création*, de Haydn, exécutée par quatre cents personnes, artistes et amateurs, dans un local des plus beaux, la grande salle du palais Vechio, ornée de statues de Michel-Ange et de Bacceo Bandinelli. Les billets avaient été distribués gratuitement à la haute société de Florence, aussi le succès a-t-il surpassé toutes les espérances, et il paraît décidé que sous peu on exécutera de la même manière un autre ouvrage de l'école allemande.

Le Directeur, Maurice SCHLESINGER.

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

ARRANGEMENTS ET OUVRAGES SUR LES MOTIFS DE ROBERT-LE-DIABLE, DE GIACOMO MEYERBEER.

PIANO.

ADAM (A) Mosaïque, mélange facile des motifs, quatre suites; chaque. 6
— Quadrille de contredanses variées. 7 50
— Enfantillage, trois petits rondos, très faciles, à l'usage des pensionnats. Nos 1, 2, 3; chaque. 5 »
— Op. 74. Fantaisie brillante, avec variations. 7 50

CHAULIEU. Op. 135. Variations brillantes sur la Sicilienne. 7 50
— Op. 136. Morceau de concert sur le Chœur des Buveurs. 6 »

CHOPIN ET FRANCHOMME. Duo pour piano et violoncelle. Concertants. 9 »

CZERNY (CHARLES). Op. 275. Trois thèmes choisis, variés, faciles et brillants. Nos 1, 2, 3; chaque. 6 »

DOHLER. Fantaisie brillante. 7 50

HERZ (J.) Op. 21. 5 airs de ballets, arrangés en rondos. N. 1, 2, 3, 4, 5, ch. 6 »
No 1. *Bacchanale.* No 2. *Pas de cinq.* — No 3. *Valse infernale.* — No 4. *Chœur dansé.* — No 5. *Pas de Taglioni.*
— Les mêmes, à quatre mains, chaq. 7 50
— Op. 22. Trois chœurs favoris, arrangés en rondos. Nos 1, 2, 3: No 1, *Chœur des Buveurs.* — No 2, *Chœur des Joueurs.* — No 3. *Finale et Cantilène de madame Damoreau*; chaque. 6 »
— Les mêmes, à quatre mains; chaq. 7 50

HUNTEN (W). Beautés de Robert-le-Diable. 6 »

KALKBRENNER. Op. 109. Rondo sur la Sicilienne. 6 »
— Op. 110. Fantaisie brillante sur l'air de madame Damoreau: *En vain j'espère.* 6 »
— ET LAFONT. Op. 111. Duo et variations brillantes, pour piano et violon. 9 »
— ET WALKIERS. Op. 111. Duo pour piano et flûte. 9 »
— ET BAUDIOT. Op. 111. Duo pour piano et violoncelle. 9 »

KARR. Op. 239. Fantaisie à quatre mains sur le duo bouffe. 6 »
— Op. 240. Fantaisie sur l'air chanté par madame Damoreau. 6 »
— Op. 241. Fantaisie et variations sur le quatuor du Tournoi. 6 »

LABADENS. Op. 4. Duo pour piano et violon sur la Ballade. 7 50

LEMOINE. 8e bagatelle, très facile, sur la Ballade. 4 50

MARQUERIE. Fantaisie sur la Ballade. 5 »

MEYERBEER. Pas de la Bouquetière, dansé par mademoiselle Taglioni dans Robert-le-Diable, arrangé pour piano par l'auteur. 6 »
— Ouverture de Robert-le-Diable. 5 »

MÉREAUX. Op. 32. Variations brillantes sur le quatuor du Tournoi. 7 50

PIXIS. Op. 116. Caprice dramatique sur la scène de la Caverne. 7 50

PIXIS. Op. 117. Variations brillantes à quatre mains, sur le quatuor du Tournoi. 7 50

SCHUNKE. Op. 38. Variations brillantes sur la Sicilienne. 7 50
— Op. 44. Divertissement sur le Pas de mademoiselle Taglioni (très facile). 3 75
— Souvenirs, Rondo brillant (très facile. 3 75

SOWINSKI. Op. 29. Introduction et rondo sur les couplets chantés par madame Dorus-Gras. 7 50

SCHWENCKE. Op. 30. Divertissement pour piano et violon. 9 »
— Op. 43. Trois duos, non difficiles, pour piano et violon, sur des motifs de l'Ile des Pirates, Robert-le-Diable et le Proscrit. Nos 1, 2, 3; chaque. 6 »
— Les mêmes, pour piano et violoncelle; chaque. 6 »

STOEPEL. (F.) Op. 26. Fantaisie en forme de variations, sur l'air de madame Damoreau: *En vain j'espère.* 6 »

THALBERG. Op. 6. Fantaisie sur des motifs favoris. 7 50

WOETS. Op. 99. Grande fantaisie. 7 50

VIOLON.

ERNST. Trois rondinos, avec accompagnement d'un second violon ou piano (*ad libitum*); chaque. 5 »

GASSE. Robert-le-Diable, arrangé pour deux violons, divisé en quatre suites; chaque. 7 50

LAFONT ET KALKBRENNER. Op. 111. Duo et variations pour piano et violon concertants. 9 »

LABADENS. Op. 4. Variations sur la Ballade, pour piano et violon. 7 50

STRUNZ. Robert-le-Diable en quatuor, pour deux violons, alto et basse, quatre suites; chaque. 15 »

SCHWENCKE (CH.) Op. 43. Trois duos, non difficiles, pour piano et violon, sur des motifs de l'Ile des Pirates, Robert-le-Diable et le Proscrit. Nos 1, 2, 3; chaque. 6 »

VIOLONCELLE.

CHOPIN ET FRANCHOMME. Duo pour piano et violoncelle. 9 »

DOTZAUER. Op. 129 Quatre rondinos pour violoncelle, avec accompagnement de piano, sur des motifs de Robert-le-Diable et la Straniera; chaque. 5 »

FLUTE.

COTTIGNIES. Six fantaisies pour flûte seule, sur des motifs de Robert-le-Diable et la Tentation, trois suites; chaque. 7 50

WALKIERS. Robert-le-Diable, arrangé pour deux flûtes, divisé en quatre suites; chaque. 7 50
— ET KALKBRENNER. Duo et variations, pour piano et flûte. 9 »
— Op. 45. Fantaisie pour la flûte, avec accompagnement de piano. 7 50
— Accompagnement de quatuor et piano. 10 »

STRUNZ. Robert-le-Diable en quatuor, pour flûte, violon, alto et basse, quatre suites; chaque. 15 »

FLUTE ET VIOLON.

WALCKIERS. Robert-le-Diable, arrangé pour flûte et violon. Livr. 1, 2; chaque. 7 50

CLARINETTE.

BERR. Robert-le-Diable, arrangé pour deux clarinettes, divisé en quatre suites. Liv. 1, 2, 3, 4; chaque. 6 »

MUSIQUE MILITAIRE.

BERR (F.) Deux pas redoublés et une valse: No 1, *Sicilienne*; no 2, *Bacchanale*; no 3, *Valse infernale*; chaque. 4 50
— Robert-le-Diable en harmonie, divisé en trois suites; chaque 18

HARPE.

BOCHSA. Pas de mademoiselle Taglioni et *En vain j'espère.* 5 »
— *Quand je quittai la Normandie*, et *La trompette guerrière.* 5 »
— La Sicilienne, de Robert-le-Diable. 5 »
— Petit Mélange des motifs favoris. 5 »
— Rondo et marche de Robert-le-Diable. 5 »

FEUILLET-DUMUS. Fantaisie et variations. 7 50

GODEFROID. Op. 4. Grand duo, harpe et piano. 12 »

LABARRE. Cinq airs de Ballet, arrangés en rondos pour harpe. Nos 1, 2, 3, 4, 5; chaque. 6 »
— Op. 58. Grand duo pour harpe et piano 12 »
— Op. 62. Mélange en duo, pour harpe et piano. 9 »
— Op. 61. Fantaisie et variations pour harpe, avec accompagnement de piano (*ad lib.*) 9 »

PRUMIER. Op. 34. Souvenir de Robert-le-Diable, fantaisie pour la harpe seule. 6 »

GUITARE.

CARULLI. Op. 3. Trois divertissements pour guitare et flûte, ou violon. Liv. 1, 2, 3; chaque. 4 50
— Op. 343. Trois nocturnes, pour guitare et flûte ou violon. Liv. 1, 2, 3; chaque. 4 50
— Op. 344. Mosaïque de Robert-le-Diable, deux suites de morceaux favoris de cet opéra; chaque. 4 50

QUADRILLES POUR DIVERS INSTRUMENTS.

TOLBECQUE. Trois quadrilles de contredanses, suivis de trois valses, pour deux violons, alto et basse, et flûte ou flageolet (*ad lib.*). Nos 1, 2, 3, 4; chaque. 4 50
— Les mêmes, pour piano, avec accompagnement de violon, ou flûte, ou flageolet (*ad lib.*). Nos 1, 2, 3, 4; chaque. 4 50
— Les mêmes, arrangés pour deux violons, deux flûtes, deux flageolets, deux clarinettes; chaque. 4 50
— Trois quadrilles et un recueil de valses, composés par Tolbecque, arrangés pour le piano, à quatre mains, par Henri Lemoine. Nos 1, 2, 3, 4; chaque. 4 50

6e Année. — 1839. REVUE ET **GAZETTE MUSICALE** DE PARIS, N° 32.

JOURNAL DES ARTISTES, DES AMATEURS ET DES THÉATRES;

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, DE BALZAC, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, CASTIL-BLAZE, PHILARÈTE CHASLES, F. DANJOU, EDME SAINT-HUGUE, ALEX. DUMAS, ELWART, FETIS père (maître de chapelle du roi des Belges), AD. GUÉROULT, F. HALÉVY (de l'Institut), JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, G. LEPIC, LISTZ, MARX, EDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, L. RELLSTAB (rédacteur de la GAZETTE DE BERLIN), GEORGES SAND, J.-G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT A LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE.

Paris.	Départ.	Étrang.
3 m. 8	9 »	10 »
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	34 »	38 »

La Revue et Gazette Musicale paraît le dimanche et le jeudi de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la *Revue et Gazette Musicale de Paris*, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; et chez tous les marchands de musique de France.

Prix d'abonnement à la *Revue et Gazette Musicale*, 30 fr. par année.

IL SERA DONNÉ CHAQUE MOIS UNE LIVRAISON des *ARCHIVES CURIEUSES DE LA MUSIQUE*, et un *fac simile* de l'écriture de musiciens célèbres.

ANNONCES : 50 c. la ligne de 28 lettres.

Paris, Dimanche 21 juillet 1839.

SOMMAIRE. Le Foyer, par E. Monnais. — Exposition des produits de l'industrie (dixième article), pianos. MM. Roller et Blanchet; par E.-G. Anders. — *Revue critique.* Lyre et Glaive, de C.-M. de Weber; par H. Blanchard. — Nouvelles. — Annonces.

LE FOYER.

SES DIFFÉRENTS ASPECTS, — SES INFLUENCES, — SES AVANTAGES ET INCONVÉNIENTS POUR L'ART ET LA CRITIQUE.

— Voulez-vous venir au spectacle ce soir?

— Qu'est-ce que nous y verrons? quelle est la pièce qu'on donne?

— Peu importe la pièce : si nous nous ennuyons dans la salle, nous irons au foyer.

— Au foyer? Par exemple! est-ce que l'on s'amuse au foyer?

— Voilà une question digne d'un homme qui n'aurait jamais quitté son village.

— Vous savez bien que je suis né dans une ville, et une grande ville encore; mais quand je vais au spectacle, c'est pour le spectacle.

— Et vous avez tort : le spectacle est bon, quand il est bon, ce qui souvent n'empêche pas le foyer d'être encore meilleur. J'ai connu des gens qui furent toute leur vie habitués d'un théâtre, et qui n'entraient pas dans la salle vingt fois par an.

— Où allaient-ils donc?

— Au foyer. Ils y avaient pour ainsi dire élu domicile; ils y tenaient cercle, et causaient avec les habitués, leurs confrères; ils y recevaient leurs amis; ils y voyaient tous les étrangers défiler devant eux les uns après les autres; ils s'y érigeaient en oracles, car c'était alors le beau temps du foyer.

— Et ce beau temps n'est plus?

— Règle générale : le beau temps *fut* toujours et *n'est* jamais. Aujourd'hui le foyer a encore pour tous les amateurs de théâtre un charme irrésistible. Pas de théâtre sans foyer, pas de foyer sans théâtre. Ici on est assis et on écoute; là on se promène et on cause. Les jours ordinaires, le foyer est un vaste salon où l'on vient, suivant le temps, chercher du feu ou de l'air. Dans l'hiver, on fait cercle devant la cheminée, on se réchauffe à l'âtre flamboyant, et telle fut, son nom l'atteste, la primitive destination du foyer. Dans l'été, on se presse aux embrasures des fenêtres, on marche en long et en large pour dégourdir ses membres fatigués d'une captivité de deux heures ou de deux actes. Dans son état quotidien, le foyer a quelque chose de régulier, de paisible : sauf les rencontres imprévues et les rendez-vous, les promeneurs ne s'y connaissent guère; les étrangers et les provinciaux y sont quelquefois plus nombreux que les indigènes. Mais le foyer a ses grands jours, ses jours solennels, ceux où le théâtre donne une première représentation. Alors le foyer s'agite; le foyer se transforme en une espèce de bourse littéraire et musicale; il se peuple d'auteurs, de compositeurs, de journalistes, qui tous se connaissent, se disent bonjour, se serrent la main. Le foyer ressemble à une chambre du conseil où les juges se retirent pour se consulter, donner leur avis au fur et à mesure que l'affaire se plaide; les opinions s'y prononcent bruyamment, et les plus sévères arrêts sont accompagnés d'éclats de rire.

— Vous trouvez cela plaisant, vous?

— Très plaisant, et toujours nouveau, quoique ce soit toujours à peu près la même chose. D'abord vous savez que

grâce au système actuel des administrations théâtrales, la salle étant donnée du haut en bas, le public des premières représentations est invariable ; il va d'une salle à l'autre et se retrouve à heure fixe dans les mêmes stalles, dans les mêmes loges. Un spectateur ordinaire, qui aurait payé sa place, ne serait pas moins dépaysé à travers ce public d'auteurs et d'artistes, que ne l'est un artiste et un auteur au milieu du public payant.

— Un public qui n'a pas payé n'est pas un public : vos premières représentations ne sont plus des représentations.

— Prenez-les pour des répétitions générales.

— Où l'on applaudit, où l'on siffle, où l'on juge sans appel ?

— Maintenant l'appel est de droit commun : fussiez-vous condamné à mort d'une voix unanime, vous avez toujours vingt-quatre ou quarante-huit heures pour vous pourvoir en cassation.

— C'est un abus enté sur un autre. Pourquoi ne pas juger une bonne fois, et définitivement ?

— Il y a du pour et du contre. Je m'en vais résumer la question en quelques mots. Quand les arrêts du premier jour étaient souverains ou passaient pour tels, on organisait des cabales pour tuer les ouvrages par les sifflets ; aujourd'hui que ces arrêts sont sujets à révision, il y a une cabale permanente pour les soutenir par les bravos. L'ancien régime avait un faux air spartiate : on eût dit qu'alors tous les enfants contrefaits, chétifs, étaient sacrifiés, et pourtant Dieu sait le nombre de médiocrités que nous a léguées ce temps impitoyable ! Sous le régime actuel, les malades ne meurent pas moins, soyez-en sûr, mais ils meurent plus doucement ; les violentes catastrophes sont plus rares. Voilà en résumé les deux systèmes, choisissez.

— Comme si l'on était libre de choisir, et qu'il ne fallût pas toujours, à tort ou à raison, se contenter de ce que l'on a !

— Vérité immense, et qui, si elle était bien comprise, couperait court à toutes les discussions sur les avantages respectifs du passé et du présent.

— Mais le présent prépare l'avenir.

— Je le crois, et pourtant l'avenir nous surprend toujours : nous avons beau le préparer, il n'en reste pas moins imprévu. Ce que nous n'attendons pas arrive, et ce que nous attendons n'arrive jamais. Je parlais tout à l'heure des oracles du foyer : il n'y en a plus. Est-ce un bien ? est-ce un mal ? Le foyer a-t-il gagné ou perdu à la disparition de ces hommes qui jetaient à la foule des opinions toutes faites, dont on recueillait les paroles, dont on colportait les bons mots ? L'autorité s'est en allée du foyer comme d'ailleurs. La parole que je lance en l'air a tout autant de poids que celle de n'importe quel aristarque blanchi sous le harnais : je ne m'en trouve pas plus mal.

— Oui, mais aussi la parole du premier béotien venu a tout autant de poids que la vôtre, et vous conviendrez avec moi que dans les foyers de Paris le béotien n'est pas rare.

— Oh ! oui certes, j'en conviens. Cet être, si varié dans son espèce, et si uniforme dans ses variétés, cet être, que notre ami Louis Desnoyers, dans un jour de colère, d'esprit et de verve, sut si bien décrire et nommer, le béotien, croît et se multiplie. Au foyer, le béotien est plus beau que nature. Vous le voyez toujours tranchant et décidant, toujours ricanant ; car, suivant l'observation d'un physiologiste, l'homme supérieur sourit, l'homme ordinaire rit, le béotien ricane. A moins que, par aventure, le béotien ne soit l'ami, le partisan de l'auteur, le champion du genre, et dans ce cas le béotien est prodigieux d'admiration stupide, de chaleur glaciale, de fanatisme abrutissant. Le béotien tombe peu dans le genre admiratif, mais quand il y donne c'est à corps perdu, et toujours avec un système exclusif. S'il se passionne pour un théâtre, il s'y claquemure et n'en connaît pas d'autre ; s'il s'enthousiasme pour un artiste, il n'y a plus d'autre artiste dans l'univers ; si c'est pour un ouvrage, jamais on n'a vu et jamais on ne verra de chef-d'œuvre comparable. Hors de son théâtre, de son artiste et de son chef-d'œuvre point de salut ! Malgré tout cela, j'aime le béotien ; il y a des moments où il fait mes délices, des moments où je ne le donnerais pas pour son pesant d'or. Je lui entends souvent dire des choses dont je ris tout seul, et à gorge déployée, comme un homme ordinaire que je suis.

— Je vous passe le béotien, puisqu'il vous amuse, et qu'après tout je le crois plus bête que méchant. Mais que dites-vous de ces gens qui ne fréquentent le foyer que les jours où l'on donne une pièce nouvelle, et qui semblent n'y venir que pour chercher de la chair fraîche d'auteur à dévorer ?

— Vous voulez parler des journalistes ?

— Pas plus des journalistes que des auteurs, que des gens du monde. Je l'ai remarqué cent fois : quand un ouvrage est mauvais, quand il est en train de subir une belle et bonne chute, on voit dans tous les coins du foyer des yeux qui brillent d'une joie inhumaine, comme ceux des sauvages Bretons à l'approche d'un naufrage, et non seulement des yeux d'ennemis, d'indifférents, mais des yeux d'amis, qui préfèrent la chute au succès, parce que la nature humaine est mauvaise, et que sa malignité se mêle à nos meilleurs sentiments.

— Il y a long-temps que Montaigne l'a dit : « *Au milieu* » *de la compassion, nous sentons au-dedans je ne sçay* » *quelle aigre-doulce poincte de volupté maligne à veoir* » *souffrir aultruy.* » Dans la rue ou ailleurs, quand nous voyons tomber quelqu'un qui peut s'être tué ou blessé, ne commençons-nous pas par rire, et vous tout le premier ? La chute dramatique produit le même effet ; c'est plus fort que nous. Je me souviens d'avoir ri aux larmes à des pièces dont la chute me navrait le cœur ; je crois que je rirais en me voyant tomber moi-même. Donc, ne nous étonnons pas si jamais le foyer n'est plus joyeux, plus épanoui, plus convulsif que lorsqu'il se passe à côté quelque événement sinistre. Et si voulez voir le revers de la médaille, allez au théâtre en cet instant de crise. Quel contraste que celui du foyer, oisif, léger, insouciant, bavard, et des coulisses si laborieuses, si tremblantes, si agitées ! Les frelons bourdonnent au loin tandis que la ruche travaille. L'auteur et les acteurs ont la fièvre tierce, l'actrice est saisie à la gorge par une terreur qui lui coupe la respiration, les paroles ne s'échappent qu'à regret de sa bouche, les sons meurent dans sa poitrine. Le directeur est pâle comme la mort, et il n'est pas jusqu'au souffleur qui ne sente son poil se hérisser. Pendant ce temps le foyer s'égaie en épigrammes, se délecte en mots piquants, toujours aux dépens des pauvres diables qui s'épuisent, se consument pour fournir une pâture à ses sarcasmes et à ses brocards.

— Et quand il y a succès, grand succès, est-ce que le foyer prend le deuil ?

— Non pas tout entier. Il y a toujours quelques vrais amis de l'art et des artistes, quelques fractions de public bénévole et désintéressé, qui tendent les bras à l'auteur et à l'œuvre, qui se félicitent du talent qu'on leur montre et du plaisir qu'on leur fait goûter. Mais voyez dans cet angle obscur, dans ce groupe sournois et hagard, toutes ces physionomies blêmes et souffrantes ! Ce sont les génies méconnus, les théories incomprises, les ouvrages sifflés, paroles et musique. J'appellerais volontiers ce coin le quartier des Invalides, et en effet ceux qui l'habitent sont plus ou moins infirmes de jugement, sinon d'esprit. C'est un malheur et une honte, mais, sauf d'honorables exceptions, l'auteur qui tombe est bien près d'être l'ennemi du genre

humain : il l'est d'abord de l'auteur applaudi; et celui-là, s'il le tenait dans sa main, à huis clos, sans témoin, passerait à coup sûr un fort mauvais quart d'heure.

— Pour moi, ce qui me fâche le plus dans un foyer, le jour où l'on donne une pièce nouvelle, c'est la divergence des opinions, le choc des jugements, et je parle des opinions les plus consciencieuses, des jugements les plus éclairés. L'un dit blanc. l'autre dit noir; celui-ci vous nie ce que celui-là vous affirme. Tout est remis en question, les principes, les faits, les sensations même; on vous prouve que vous avez eu tort d'être ému, d'avoir ri, que si vous avez bâillé, c'est votre faute. A chaque personne que vous abordez, nouvelle controverse. C'est en musique surtout que les divergences sont énergiques et que les habitudes exercent leur puissance. Déplacez tel homme, qui passe sa vie aux Italiens, et menez-le au Grand-Opéra : il vous soutiendra que cette musique est affreuse, abominable; que ces partitions n'en finissent pas, et que sans aucun doute les Français aiment à s'ennuyer. Pour l'habitué de l'Opéra la musique italienne est molle et vague, sans expression, sans saveur; l'amateur d'opéra-comique ne comprend rien ni à ce genre ni à l'autre. Pour bien juger, il faudrait être cosmopolite, admettre la symphonie et la romance, la fugue et le quadrille, Beethoven et mademoiselle Loïsa Puget, Cherubini et Tolbecque.

— Le foyer est l'image du monde. Si vous trouvez l'unité quelque part, vous serez bien aimable de m'en prévenir.

— Malgré cela, je conseillerai toujours aux artistes sensibles, et quels artistes ne le sont pas? de s'abstenir du foyer, s'ils veulent conserver leur foi naïve dans l'art. Loin d'être le temple de tous les dieux, même des dieux inconnus, le foyer est celui de toutes les sortes d'impiété, de toutes les sortes d'athéisme.

— Vous voulez donc aussi que les artistes n'aillent pas dans le monde; car, je vous le répète, le foyer et le monde, c'est tout un. Je ne suis pas de votre avis : je crois qu'il faut que les artistes s'accoutument à entendre la voix publique, quoiqu'elle dise souvent des sottises; je crois qu'il leur est bon de connaître l'opinion, de lui concéder quelque chose, à moins qu'un sentiment intérieur ne leur crie que l'opinion se trompe. Alors qu'ils n'en tiennent compte : c'est leur droit, leur devoir, à leurs risques et périls! D'ailleurs, si parfois ils s'en vont du foyer le cœur meurtri, le front humilié, ne doivent-ils pas emporter cette pensée consolante que le foyer d'un jour peut bien n'être pas celui du lendemain; qu'au-dessus de tous les foyers planent la raison, la justice, qui tôt ou tard finissent par y pénétrer, si d'abord je ne sais quel mauvais vent les en a bannies. Tenez, voulez-vous que je vous dise, à mon sens, l'un des grands avantages du foyer pour les artistes? L'orgueil, vous le savez, est la maladie endémique de ceux qui, par état, sont obligés de se croire plus d'esprit, plus d'imagination, plus de talent que le reste des hommes. Eh bien! le foyer en guérit radicalement, à moins qu'on ne soit incurable. J'en dis autant de ces loges aristocratiques, remplies de belles dames et de charmants messieurs. Allez un peu, de la loge voisine, écouter les discours qui s'y tiennent, vous poëte, vous musicien, vous peintre, vous journaliste! Que vous semble du dédain avec lequel vous traitent tous ces gens si polis, de la pitié profonde avec laquelle ils considèrent vos œuvres les plus belles, du poste auquel ils vous relèguent dans les cabanons de l'ordre social!

— Au lieu de rabattre l'orgueil, de tels discours seraient plutôt propres à en donner.

— Cela dépend des caractères. Toujours est-il que je regarde le foyer comme le quartier-général de la grande armée des artistes et des critiques. Pour ces derniers, j'espère, vous n'en contesterez pas l'utilité?

— Non; je vous demanderai plutôt à quoi servent les critiques?

— Le mot n'est pas de vous; je l'ai entendu répéter cent fois pour une.

— De moi ou d'autre, si le mot est bon, qu'importe?

— Prenez garde; je vais croire que vous avez de la rancune.

— Pas le moins du monde. Les critiques ne peuvent m'atteindre; je n'ai jamais rien fait.

— Ce n'est pas une raison.

— Vous tirez vous-même sur vos troupes. Si je n'ai pas de griefs particuliers, j'en ai de généraux. Je vous les dirais bien, mais ce serait long.

— Je serai à vous quand il vous plaira, et je m'engage à vous répondre.

— En attendant que vous me démontriez les avantages du foyer pour les critiques, je vais vous en signaler un des périls. N'est-ce pas au foyer que les critiques sont exposés à mille et mille influences? Ne les y voit-on pas à toute minute abordés, circonvenus, pressés, par des gens qui les somment de dire du bien ou du mal du poëme de M. A., de la musique de M. Z., qui tâchent de les enflammer pour la voix divine du ténor, ou de soulever leur bile contre la pitoyable méthode de la prima donna?

— Mon Dieu, je sais tout cela mieux que vous. Quelqu'un demandait à Viotti quel était le violon le plus juste, et Viotti répondait : — Celui qui est le moins faux. Ainsi faut-il dire de la critique influencée, harcelée par des considérations de toute nature, en n'admettant que celles d'une nature honorable. La vérité absolue ne se trouve nulle part, pas même dans les jugements portés à trois mille ans de distance. On discute encore aujourd'hui sur Homère : s'ensuit-il qu'il faille renoncer à la faculté de juger? Par exemple ce qui me blesse, ce que je proscris formellement, c'est la malveillance habituelle et l'hostilité systématique. La critique ne doit pas se passer en salutations et en parade, mais elle ne doit pas non plus ressembler à un duel avec l'art, où toute la question se réduise à savoir qui sera le plus fort, et qui réussira le mieux à enterrer son adversaire.

— Si vous voulez que nous allions au spectacle, je vous préviens qu'il est près de sept heures; je n'aime pas à arriver quand la pièce est commencée.

— Encore un préjugé provincial! Partons donc, j'y consens : je vous suivrai dans la salle, pourvu que vous me promettiez de m'accompagner dans le foyer. Le foyer, je vous jure, est un endroit fort bon et fort curieux à fréquenter. Libre à vous de préférer les gazons verdoyants, les frais ombrages, le sable des Tuileries et du Palais-Royal, l'asphalte des boulevards : tout cela est bon l'été, dans les beaux jours et quand les pluies d'orage ne tombent pas à torrents, ou quand le soleil n'a pas trop embrasé les dalles. Mais le foyer vous ouvre un asile sûr et commode dans toutes les saisons : le foyer est à vous comme à tout le monde; il est plus à vous qu'à personne, si vous savez en jouir. Vous pouvez y marcher, vous pouvez vous y asseoir, vous pouvez vous y chauffer; vous y trouvez gratis ce que tant de gens rassemblent à grands frais, ce qui fait le fond de toutes les sociétés, des hommes d'esprit et des imbéciles : vous y apprenez toutes les nouvelles vraies ou fausses, ornées de tous les commentaires, augmentées de toutes les conjectures dont ces nouvelles sont susceptibles; vous y entendez conter d'excellentes histoires que vous êtes libre de répéter ensuite et même d'imprimer, pour peu que vous ayez une plume sous la main et une presse à vos ordres. Si donc vous voulez m'en croire, nous ferons de temps à autre un tour de foyer; nous nous y promènerons bras dessus bras dessous; nous nous mêlerons aux groupes pour

savoir ce qu'ils disent; nous aborderons les promeneurs solitaires pour savoir ce qu'ils pensent. Nous causerons, nous écouterons, et quand nous n'aurons rien de mieux à faire, nous écrirons.

— Mais qui vous lira ?

— Cela va sans dire; ceux qui, comme nous, n'auront rien à faire de mieux.

Edouard MONNAIS.

EXPOSITION

DES PRODUITS DE L'INDUSTRIE.

(*Dixième article.*)

PIANOS. (Suite.) — MM. ROLLER ET BLANCHET.

« L'on peut avoir de plusieurs sortes de chordes qui » soient esgales en longueur et grosseur, comme celles des » monochordes; ou inesgales en longueur et esgales en » grosseur; ou inesgales en longueur et grosseur, comme » celles des harpes et de l'épinette; ou esgales en longueur » et inesgales en grosseur, comme celles des violes et du » luth. Or de quelque manière qu'elles soient différentes, » *l'homme* SOURD *les peut mettre à tel accord qu'il voudra* » pourveu qu'il sçache leurs différences tant en matière » qu'en longueur et grosseur. »

Le passage que nous venons de transcrire se trouve dans l'Harmonie universelle de Mersenne, publiée en 1636.

Le père Mersenne aimait singulièrement les paradoxes et les questions subtiles; tous ses ouvrages en sont remplis, et il les traitait souvent avec une gravité que l'on pouvait admirer de son temps, mais qui nous fait sourire aujourd'hui. Ainsi, par exemple, il calcula le nombre des cheveux qui se trouvent sur la tête de l'homme, et qui, soit dit en passant, ne peut, selon lui, s'élever au-delà de 186,624. Il posa la question « à sçavoir combien la terre contient de grains de sable, supposé qu'elle en soit composée, et si l'homme est plus grand au regard de la terre qu'un ciron au regard de l'homme. » C'est vraiment curieux de le voir accumulant les chiffres pour démontrer combien il faut d'hommes, *dont chacun soit de trois pieds cubes*, pour faire la grosseur de la terre, après quoi il démontre que la proportion de la terre à un homme est 58,587,771,655 fois plus grande que celle d'un homme à un ciron; d'où (ajoute-t-il) chacun peut conclure quelle estime l'on doit faire de l'homme.

Ce penchant pour les questions subtiles n'abandonna pas le père Mersenne dans ses recherches sur la musique. Ainsi il nous apprend *quelle doit être la constitution du ciel ou l'horoscope d'un parfait musicien;* il traite *de la proportion du corps du plus excellent musicien qui puisse être;* il examine *si le tempérament du parfait musicien doit être sanguin, phlegmatique, bilieux, ou mélancolique, pour être capable de chanter ou de composer les plus beaux airs qui soient possibles;* et il s'étend sur une foule de propositions semblables qu'il se plaît à developper minutieusement. Mais à côté de questions oiseuses, niaises et absurdes, il y a des choses excellentes et du plus haut intérêt; et trop souvent l'on a taxé d'extravagance ou de chimère des idées qui se sont réalisées plus tard ou qui pourront se réaliser un jour. C'est ainsi que Mersenne entrevit la possibilité de faire accorder des instruments par un sourd; et, bien qu'il ne parvint pas à une solution satisfaisante du problème, les idées qu'il énonça à ce sujet méritent d'être rappelées à l'occasion de l'instrument qui va nous occuper aujourd'hui.

Dans le troisième livre du Traité des instruments à cordes, la proposition VII porte l'intitulé suivant :

« *Un homme sourd peut accorder le Luth, la Viole, l'Épinette, et les autres instrumens à chorde, et treuver tels sons qu'il voudra, s'il cognoist la longueur et la grosseur des chordes : de la vient la Tablature des sourds.* »

Mersenne entame cette proposition par le passage que nous avons transcrit plus haut. Puis il donne des règles générales (au nombre de onze) pour accorder des cordes différentes suspendues et tendues au moyen de poids. Ensuite vient la *tablature harmonique pour les sourds*, qui est un tableau divisé en plusieurs colonnes, contenant les huit notes d'une octave d'*ut* à *ut*, avec les poids nécessaires pour leur tension relative à leur grosseur et longueur.

On le voit bien, d'une série de cordes tendues et accordées par des poids, il y a loin à un instrument régulièrement construit, et dont l'accord s'opère par d'autres moyens. Aussi Mersenne y revient-il à la proposition X, qui a encore pour objet de *déterminer si l'on peut accorder le Luth, la Viole, l'Epinette et les autres instrumens à chordes, sans se servir des sons ny des oreilles.*

« Cette proposition, dit l'auteur, a besoin de quelques suppositions dont la vérité dépend de l'expérience et de la raison; car il faut sçavoir quelle raison il y a des différens racourcissemens des chordes aux sons différens quant au grave et à l'aigu, c'est-à-dire qu'il faut cognoistre combien il faut tourner la cheville pour faire monter la chorde au second, trois, et quatrième ton, supposé que l'on sçache combien il la faut tourner pour la mettre au premier ou au second; et si, par exemple, une force la fait racourcir d'un doigt, combien 2, 3, ou 4 forces, etc., la feront racourcir. Ceci estant posé, l'on peut marquer les chordes avec de petits points à chaque lieu, afin que les points respondent à certains lieux de l'instrument, qui feront voir quand les chordes seront d'accord; mais une seule marque imprimée sur la chorde suffit pour cognoistre de combien de tons elle monte ou descend, pourvu que l'on puisse mesurer son racourcissement ou son alongement par le moyen de cette marque ou des tours de la cheville; ce que l'on fera aysément *si l'on compare la marque de la chorde avec quelqu'autre marque de la table de l'instrument, qui fera cognoistre combien la chorde s'alonge ou se doit alonger à chaque ton ou demy-ton.* »

Voilà le procédé imaginé par le père Mersenne. Malheureusement l'auteur est forcé de reconnaître lui-même que ce procédé manquera souvent d'exactitude, *parce que les chordes s'alongent de plus en plus avec le temps, encore qu'on ne leur donne point de nouvelle tension, et que les extensions ne sont pas toujours esgales, encore que l'on y ajouste des forces esgales;* ce qu'il développe par des exemples que nous n'avons pas besoin de reproduire. Il suffira ici de savoir qu'il signale cet inconvénient sans indiquer la manière d'y remédier.

L'idée de Mersenne présentait donc plutôt un objet de curiosité que d'utilité réelle. Aussi ne fut-elle point exploitée que nous sachions, mais oubliée comme tant d'autres que l'on a données depuis comme nouvelles, et personne ne songea au problème en question que l'on relégua dans la classe des choses impossibles à exécuter convenablement.

En effet, si quelqu'un nous eût dit, il y a quinze ou vingt ans, que l'on parviendrait un jour à construire des pianos qu'un sourd serait capable d'accorder, tout le monde l'aurait traité d'extravagant. Cependant aujourd'hui l'instrument existe, l'impossible est un fait accompli.

Cette découverte, l'une des plus curieuses qui se soient

faites depuis long-temps, est due à un amateur de musique, connu comme artiste dans une autre spécialité. M. Lepère, architecte, ancien membre de l'Institut d'Égypte, à qui l'on doit l'érection de la colonne de la place Vendôme, et tant d'autres beaux monuments, travaillait depuis quinze années à la solution de ce problème, dont il ne se cachait pas les immenses difficultés. Il se livra d'abord à des expériences sur la tension des cordes. Cette tension bien calculée suivant le poids que chaque corde exige pour arriver à un ton voulu, il lui restait à trouver des ressorts dont la force de traction fût égale au poids attaché à chaque corde. C'est là que commençait la difficulté qui s'augmentait encore par la nécessité de trouver un moyen pour opérer la tension de la corde en faisant agir les ressorts, car les chevilles ordinaires ne pouvant entrer dans cette combinaison, il fallait un système différent.

On se figurerait difficilement les nombreuses expériences que M. Lepère fit à ce sujet avec une patience à toute épreuve, une persévérance digne de triompher des obstacles qui surgirent à chaque instant. Il a conservé les divers modèles qu'il construisit successivement et qu'il abandonna pour d'autres procédés; nous les avons vus chez lui, et tout le monde peut les voir, car il les montre avec cette affable prévenance d'un artiste qui, à tant de mérites, réunit celui de la modestie. En examinant ces modèles, nous n'avons pu nous empêcher d'exprimer le désir qu'ils fussent déposés dans quelque cabinet de physique, ou dans la vaste collection des arts et métiers, pour y être conservés comme des objets vraiment curieux, et en même temps utiles; car les essais d'un homme de génie, même ceux qu'il rejette par suite de découvertes meilleures, ne laissent pas que d'être fort instructifs.

Enfin ces tentatives furent couronnées d'un plein succès; l'inventeur s'arrêta au procédé dont nous allons parler tout à l'heure. Après avoir exécuté un modèle sur ce principe, il s'agissait de faire construire un instrument en grand; il fallait pour cela des facteurs consciencieux, des hommes de talent; M. Lepère s'adressa à MM. Roller et Blanchet.

Ces facteurs distingués se mirent à l'œuvre avec le zèle qu'on leur connaît, et loin de suivre servilement les données de l'inventeur, ils imaginèrent des perfectionnements de détail qui ajoutèrent au prix de la découverte de M. Lepère.

En 1837, le piano de cette nouvelle construction fut soumis à l'académie des beaux-arts, dont le rapport très favorable attira l'attention sur cette ingénieuse invention. Cependant un petit nombre d'artistes et d'amateurs seulement en eurent connaissance, et ce n'est que l'exposition actuelle qui l'a fait connaître généralement. Les curieux n'ont cessé d'affluer devant l'enceinte occupée par MM. Roller et Blanchet, pour voir ce nouveau *piano à régulateur*, pour en examiner les détails et pour se convaincre de la réalité d'une découverte dont l'annonce les avait trouvés incrédules. M. Blanchet ne pouvait qu'à peine répondre à toutes les questions qui lui étaient adressées à ce sujet. N'oublions pas de dire que le roi et la famille royale se sont long-temps arrêtés devant cet instrument, qui a particulièrement fixé leurs regards.

Parmi les pianos exposés par MM. Roller et Blanchet deux étaient munis du régulateur-Lepère, un piano à queue à deux cordes et un piano vertical unicorde. Un grand piano à queue à trois cordes commencé, n'a pu être achevé à temps pour figurer à côté des autres.

Quant au mécanisme inventé par M. Lepère, il est moins compliqué que l'on serait tenté de le croire. En voici la description telle que MM. Roller et Blanchet l'ont donnée eux-mêmes. Il se compose.

1° D'un ressort en acier, de forme circulaire dans le haut, ouvert dans sa partie inférieure, et se terminant par deux branches un peu allongées;

2° D'une aiguille ou indicateur, de la longueur du ressort, portant deux petits bras de levier fixés en sens contraire, et perpendiculairement à l'aiguille, l'un à son extrémité, l'autre à trois lignes au-dessus. Cette aiguille se place au milieu du ressort, et ses deux petits bras de levier, communiquant à deux hauteurs différentes à ses branches, y sont liées par des vis;

3° D'un sillet mobile en métal, de huit lignes de hauteur, percé d'un trou dans lequel passe et repose la corde, aminci dans sa partie inférieure comme une lame de couteau, et reposant dans une petite rainure où il peut agir sans frottement.

Un crochet qui sert à attacher la corde est fixé à une des branches du ressort; à l'autre, dans une position symétrique, est une vis de tirage. Cette vis est aplatie de deux côtés; elle entre sans jeu dans une entaille faite sur une pièce de métal formant sommier, et, à l'aide d'un écrou, cette vis peut avancer et reculer sans tourner sur elle-même. Si en serrant l'écrou on agit sur le ressort, ses deux branches s'écartent, et l'extrémité supérieure de l'aiguille est entraînée du côté de la branche où le bras de levier est placé le plus haut. Si, au contraire, on desserre l'écrou, les deux branches se rapprochent, et le mouvement de l'aiguille a lieu dans le sens contraire. L'extrémité de cette aiguille qui décrit une portion de cercle en suivant la forme arrondie du ressort, porte une petite pièce en bois. Sur cette pièce comme sur le secteur ajusté sur le ressort, est tracée une ligne. Ce sont ces lignes qui servent de repère : en d'autres termes, l'accord de la corde se règle sur leur coïncidence.

Ce secteur sur le ressort n'est arrêté que par une vis; il peut, au besoin, changer de position. Lorsqu'on remet une corde, par exemple, si elle n'est pas en tous points semblable à celle qui a cassé, la tension qu'il faut lui donner pour la faire arriver au ton n'est plus la même, les branches du ressort se trouvent trop ou trop peu écartées, et l'aiguille dans une autre position. Dans ce cas (après s'être bien assuré que la corde nouvelle est au ton juste), on desserre la vis du secteur, et on le place de manière que la petite ligne qui est tracée dessus se trouve en face de celle de l'aiguille.

Pour maintenir l'accord, il suffit, chaque fois qu'il y a variation de l'aiguille, de la ramener, à l'aide de l'écrou, dans sa première position; les deux branches du ressort reviennent exactement à leur point d'écartement, la corde éprouve la même tension et donne par conséquent la même résonnance.

Tout en admirant l'ingénieux mécanisme de M. Lepère, on a objecté (car les objections ne manquent jamais à une nouvelle invention) que ces pianos à régulateur ne pourraient avoir un grand succès, à cause de l'augmentation de prix qu'entraîne le mécanisme coûteux des ressorts. Cette objection qui subsiste, il est vrai, pour les petites fortunes, ne repoussera pas les amateurs riches, qui ne paieront pas trop cher de quelques centaines de francs l'agrément de pouvoir se passer d'accordeur. C'est surtout à la campagne qu'on appréciera la grande utilité de cette découverte, grâce à laquelle on ne se trouvera plus dans la fâcheuse alternative de jouer sur un instrument faux ou de s'en priver complétement, faute d'un homme capable de le mettre d'accord; car le premier venu, fût-ce même un sourd, pourra se charger de cette besogne.

Applaudissons donc à l'invention de M. Lepère et félicitons les habiles facteurs qui l'ont si bien secondé de leur talent. Les deux pianos à régulateur qu'ils ont produits à l'exposition étaient exécutés avec un soin qui leur fait honneur et qui devra encore augmenter leur réputation si bien établie depuis long-temps.

Il nous reste à parler des autres instruments exposés par les mêmes facteurs. Ce sont des *pianos droits* et *transpositeurs*, dont ils ont fait une spécialité qu'ils exploitent avec succès, et qui leur a valu la médaille d'or en 1834. Quelques perfectionnements dans la mécanique sont venus ajouter au mérite de ces instruments qui ont depuis long-temps obtenu la faveur du public.

Deux autres pianos, construits, dit-on, sur des plans entièrement neufs, étaient destinés à figurer au concours; l'un n'est arrivé qu'à la veille de la clôture, dont on demandait vainement l'ajournement; l'autre est resté dans les ateliers, et nous ignorons s'il a été achevé. N'ayant pu examiner ces instruments que l'on prétend être fort remarquables, nous nous réservons d'y revenir plus tard.

G.-E. Anders.

Revue critique.

LYRE ET GLAIVE,

QUATRE CHANTS NATIONAUX,

PAR KARL MARIE DE WEBER.

PAROLES FRANÇAISES DE LEGOUVÉ.

De tout temps l'art musical a servi d'interprète à l'homme pour glorifier l'Éternel, pour célébrer les pompes de la religion; et si le sensualisme le fait dégénérer chaque jour en *airs variés*, en *fantaisies*, en *arrangements*, il ne faut qu'une étincelle pour le ranimer, le faire redevenir patriotique, et lui voir produire de ces beaux hymnes nationaux comme la *Marseillaise*, le *Chant du départ*, qui ont réalisé de notre temps les prodiges attribués à la musique dans l'antiquité. Si cet art a quelque chose de divin quand il berce la pensée d'émotions religieuses, son pouvoir n'est pas moins sacré, son sacerdoce ne doit pas être moins révéré lorsqu'il excite les hommes à courir aux armes, à combattre l'oppression, à proclamer, à exalter l'indépendance de la patrie. C'est sous ces nobles inspirations que se trouvait Charles-Marie de Weber lorsqu'il composa les quatre chants héroïques intitulés *Lyre et Glaive*. Son pays était une proie vivante déchirée et se débattant sous les serres de l'aigle napoléonienne. Les rois courbaient la tête, Weber leur releva le cœur et le front.

C'est à la muse sombre, mélancolique et résignée de Theodore Koerner que Weber a demandé l'ADIEU A LA VIE, CONSOLATION, MON PAYS, et LA PRIÈRE PENDANT LA BATAILLE. Le premier de ces hymnes, tout empreint de patriotisme, nous dit les plaintes d'un jeune Germain qui, frappé mortellement, croit voir, dans les affres de la mort, l'amour immortel et la liberté qui, sous la forme de deux anges, viennent l'emporter au ciel. Depuis l'admirable trio du *Don Juan*, de Mozart, qui peint si bien l'agonie du commandeur lorsque son audacieux adversaire, après l'avoir percé de son épée, dit: *E dal seno palpitante vego l'anima partir*, on n'avait pas mieux exprimé dans un homme blessé mortellement les soupirs entrecoupés, les regrets et le sang qui s'écoule avec la vie, mais en même temps la noble résignation et la joie héroïque de se sacrifier pour son pays; c'est la poésie de la mort dans tout ce qu'elle a de plus touchant et de plus élevé. Il y avait quelque chose d'original, de généreux et de grand d'exciter ses compatriotes à la résistance en leur montrant le premier champion de l'indépendance qui succombe dans la glorieuse et patriotique lutte; tels sont les caprices du génie, qu'il ne procède jamais comme l'ont fait ses devanciers.

Après la conclusion de la trêve vient le second chant intitulé: LA CONSOLATION; consolation forte, grave, énergique, qui ne désespère point de l'avenir, et qui unit la croyance religieuse au culte de la liberté. Les paroles expriment on ne peut mieux ces nobles sentiments et sont fort bien rendues par le traducteur, à cela près d'une construction quelque peu germanique qu'il est peut-être difficile d'éviter dans ce genre de travail.

> Ah! ne va point t'abattre,
> Mon cœur, aux coups du sort!
> Dieu pour nous doit combattre,
> C'est le Dieu libre et fort.
> Amis, cessez de craindre
> Le tyran irrité,
> Son bras ne peut atteindre
> Jusqu'à la liberté;
> Elle est encor meurtrie
> De ses longues douleurs,
> Mais la mort l'a nourrie
> Du sang des nobles cœurs:
> Elle broira son trône,
> Vengera nos guerriers,
> Et près d'eux, pour couronne,
> Plantera des palmiers.

Le compositeur a exprimé ces sentiments par un chant à 2/4 sur un mouvement de marche qui passe alternativement d'*ut* mineur en *ut* majeur, il est modulé de la manière la plus originale. C'est le vrai type de la mélodie et de l'harmonie allemande, c'est-à-dire tout ce qu'il y a de plus éloigné de ces plates mélodies italiennes que vous trouvez usées quand vous les avez dites deux ou trois fois, si même elles ne vous font pas cet effet la première fois que vous les entendez.

MON PAYS est l'expression du patriotisme le plus pur, de ce patriotisme intime, d'artiste, et tout germanique. L'auteur suppose qu'un religieux interroge un jeune Allemand sur les malheurs de son pays; et ces questions dans lesquelles intervient toujours le mot chéri, ce mot sacré de pays, sont de l'effet le plus pittoresque.

Que veut, ô barde, ton pays? demande le prêtre.

> Il veut que de la Seine au Tibre
> Le cri de sa vengeance vibre,
> Et, libre, armer un peuple libre,
> Ou dans la terre ensevelir ses fils...
> Ah! c'est ce que veut mon pays!

Jamais la mélodie et l'harmonie ne se sont mieux fondues ensemble pour exprimer l'amour de la patrie avec une indicible mélancolie. Ce chant n'a rien de la monotonie de nos couplets carrés, comme disent les vaudevillistes, qui ramène invariablement sur la même phrase mélodique des paroles d'un sens tout différent et qui font souvent la plus singulière disparate avec la phrase musicale. Aux interrogations en récitatif du moine: *Quel est le nom de ton pays? Pourquoi pleurer sur ton pays? Quel est l'espoir de ton pays?* etc., le jeune Barde répond par un chant varié, mais qui a toujours le même caractère et cette unité de pensée qui distingue les *Lieder* de Schubert et des autres maîtres. Ici point de ces cadences finales aussi largement qu'ennuyeusement développées. L'auteur finit toujours d'une manière pittoresque, originale et logique. La phrase: *Ah! c'est l'espoir de mon pays!* sous laquelle brille un accompagnement à cinq parties est délicieuse et contribue avec une infinité de délicatesses mélodiques et harmoniques, à faire de ce morceau une œuvre charmante qui plus vous la répétez, plus elle vous plaît.

Et maintenant que dire de la péroraison de tout cela, du quatrième chant intitulé: LA PRIÈRE PENDANT LA BATAILLE? Ce sont deux pensées musicales tout opposées l'une à l'au-

tre; c'est le contraste du jeune barde, du jeune soldat, citoyen, artiste, étudiant, n'importe, qui prie, dont la voix fait entendre un chant soutenu sur lequel se ruent les tumultes de la bataille. On voit les nuages de poussière que soulève la cavalerie, on entend les sons rauques de la trompette qui se mêlent aux cris des mourants, des blessés foulés aux pieds des chevaux; les coups de sabre, de lance se distinguent au milieu de ce carnage poétique; et ce tableau vivant, animé, ce désordre, ce chaos, n'empêchent point la voix qui prie et s'élève au ciel de se faire entendre. Le compositeur a peint tout cela, diront sans doute quelques esprits froids, méticuleux, analyseurs et mathématiques, comme ce peintre flamand dans les tableaux de qui chacun voyait ce qu'il voulait. Non, messieurs les positivistes; Weber, sans tomber dans la niaiserie de la musique descriptive, a su produire au moyen d'un simple accompagnement de piano tous les effets que nous venons de décrire, du moins pour les oreilles exercées, les intelligences exquises, les personnes douées du sixième sens qu'on appelle l'âme musicale, comme Mozart a fait entendre les pas d'une statue de marbre faisant trembler la terre, dans l'harmonie infernale et si profondément triste sur laquelle il fait marcher le commandeur se rendant à l'invitation de don Juan. Tels sont les quatre hymnes nationaux de Weber, dans lesquels brillent au plus haut degré le génie allemand, et particulièrement celui de l'auteur du *Freyschütz*. Les paroles, ainsi que nous l'avons déjà dit, sont traduites avec intelligence par M. Legouvé, qui a bien quelques petites fautes de prosodie à se reprocher, mais à qui l'on doit les pardonner, car elles viennent sans doute de son respect pour le texte musical, et de son scrupule à rendre avec le plus de fidélité possible la pensée de l'ami et collaborateur de Weber.

Ces quatre mélodies sont ornées de lithographies par M. Devéria, comme il s'en échappe tant de son crayon facile, exercé et si poétique. Il a su réunir dans les figures, aux qualités positives d'un dessin correct et pur, la vaporeuse allégorie et l'enthousiasme religieux du patriotisme.

Henri BLANCHARD.

Nouvelles.

*** Demain lundi, l'Opéra donnera la 100e représentations des *Huguenots*. M. Duprez remplira le rôle de Raoul.

*** Il vient d'arriver une chose fort singulière à l'Opéra : un des premiers musiciens de l'orchestre, qui s'intéresse tout naturellement à une chanteuse, se consolait depuis quelque temps des applaudissements que recevaient les autres en les couvrant de *chuts* honteux. Il parait que ses gestes et le mouvement de sa bouche cachaient assez bien ce perfide manège. Toutefois, on s'en aperçut; il fut surveillé, et des rapports faits par les deux chefs d'orchestre ne laissèrent aucun doute sur cet acte d'insigne et basse jalousie. Le délinquant a été consigné à la porte du théâtre, où il est probable qu'il ne rentrera plus.

*** M. Teisseire a débuté vendredi dans *le Philtre* par le rôle de Guillaume; il faut attendre ce jeune artiste dans un rôle plus important pour le juger. La charmante Lucile Grahn a continué ses débuts le même soir et a été très applaudie dans un pas de deux qu'elle a dansé avec M. Mabile.

*** Les vingt trois, vingt-quatre et vingt-cinquième représentations des *Treize*, d'Halevy, ont eu lieu cette semaine à l'Opera-Comique. M. Mocker y continue ses débuts d'une manière brillante, et madame Jenny-Leplus est toujours la plus gravissante couturière italienne.

*** M. Lacroix, basse-taille de vingt-trois ans, élève de Garcia, a debuté avec succès dans *le Chalet*.

*** On répète au théâtre de la Renaissance la *Lucia di Lammermoor*, de MM. Alphonse Royer et Vaez. Donizetti a écrit pour cet ouvrage plusieurs fragments que l'on dit fort beaux; on cite, entre autres, une mélodie destinée à faire les délices de la saison prochaine. Jamais les recettes n'avaient atteint, à ce théâtre, un chiffre aussi élevé que cette semaine. Le beau succès du *Fils de la Folle* justifie au reste pleinement l'empressement du public.

*** Moscheles doit venir incessamment en France pour prendre avec sa famille les bains de Dieppe.

*** Thalberg a quitté Londres pour se rendre aux eaux de Baden, où il passera, dit-on, quelques mois pour se reposer de ses succès.

*** Dans une matinée de musique de chambre donnée cette semaine, nous avons entendu exécuter par M. Dancla un fort beau quintetto de la composition de M. Turcas, à qui nous devons déjà deux symphonies qui ont été exécutées au Conservatoire et chez Valentino. Le célèbre John Cramer, fixé dorénavant parmi nous, a joué un nouveau morceau de sa composition. Bien que ce ne soit que des variations, ce morceau sort de la ligne ordinaire, M. Cramer s'est servi d'un instrument de MM. Krigelstein et Plantade, qui fait honneur à ces habiles facteurs.

*** Ole Bull a acheté à Pesth le célèbre *violon d'art* de Stradivarius (Kunstviolíne), qui était la propriété de M. Kovats, pour la somme de 4,000 fr. Ce violon, le seul que le célèbre facteur ait fait avec des ornements en ébène et ivoire, se distingue autant par la finesse du travail, que par la force et la qualité du son, et on peut regarder ce violon comme l'instrument le plus curieux fabriqué par Stradivarius. On lit dans l'intérieur : *Antonius Stradivarius cremonensis faciebat*, *anno* 1637.

*** Ole Bull a passé à Munich sans y donner de concert.

*** Un journal disait dernièrement que la lettre M jouait le plus grand rôle dans la musique, et citait Mozart, Méhul, Mendelsohn, Moscheles, Meyerbeer, Meyseder, Molique, Marx, Milder et quelques autres. La *Nouvelle Gazette musicale de Leipzig* pense que la lettre B surpasse encore sa rivale et cite les Bach, Beethoven, Boïeldieu, L. Berger, Berton, Benda, Baillot, Beriot, Bennet, Bocklet, Bellini, Bertini, Bohrer, Berlioz, Burgmuller, Baermann, Bénédict, Belleville, Blahetka, Blanchard, Braham, Balfe, Bochsa. MM. Breitkopf sont les éditeurs de musique les plus célèbres de l'Allemagne, et M. Broadwood le fabricant de pianos le plus renommé de l'Angleterre.

*** Une solennité fort intéressante a eu lieu mercredi dernier dans la petite ville de Sablé. Les élèves du collége de Château-gontier sont venus exécuter ici une messe en musique à l'occasion de la fête de leur principal, M. Descars. Environ quarante voix et autant d'instruments ont concouru à cette exécution musicale fort bien dirigée par M. Poussard, qui est chargé de l'enseignement musical de ce collége, et qui s'acquitte de cette tâche avec succès. Les habitants de Sablé n'avaient jamais assisté à pareille fête et ils en garderont long-temps le souvenir. C'est en propageant ainsi le goût et l'étude de la musique, en lui gagnant de nouveaux prosélytes, qu'on mérite la reconnaissance et les encouragements de tous les amis de notre bel art.

*** M. Eliason, chef d'orchestre au théâtre de Drury-Lane, à Londres, vient d'être engagé en cette même qualité au Park-Théâtre de New-York. Cet habile directeur, qui est en même temps violon et compositeur fort distingué, ne contribuera pas peu à répandre le bon goût musical dans un pays où jusqu'à présent l'art n'a été considéré que comme spéculation mercantile.

*** On vient de publier à Leipzig le 1er numéro des œuvres inédites de Hummel : concerto pour le piano en *fa majeur*.

ERRATUM.

Une faute typographique qu'il importe de corriger s'est glissée dans le numéro 30. A la page 239, col. 1, ligne 2, au lieu de *clavecin* lisez *clavier*.

Le Directeur, MAURICE SCHLESINGER.

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

6e Année. — 1839. REVUE ET N° 33.

GAZETTE MUSICALE DE PARIS,

JOURNAL DES ARTISTES, DES AMATEURS ET DES THÉATRES;

REDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, DE BALZAC, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, CASTIL-BLAZE, PHILARÈTE CHASLES, F. DANJOU, EDME SAINT-HUGUÉ, ALEX. DUMAS, ELWART, FETIS père (maître de chapelle du roi des Belges), AD. GUÉROULT, F. HALÉVY (de l'Institut), JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, G. LEPIC, LISTZ, MARX, EDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, L. RELLSTAB (rédacteur de la GAZETTE DE BERLIN), GEORGES SAND, J.-G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT A LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE.

Paris.	Départ.	Étrang.
3 m. 8	9 »	10 »
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	34 »	38 »

La Revue et Gazette Musicale paraît le dimanche et le jeudi de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la *Revue et Gazette Musicale de Paris*, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; et chez tous les marchands de musique de France.

Prix d'abonnement à la *Revue et Gazette Musicale*, 30 fr. par année.

Paris, Jeudi 25 juillet 1839.

IL SERA DONNÉ CHAQUE MOIS UNE LIVRAISON des *ARCHIVES CURIEUSES DE LA MUSIQUE*, et un *fac simile* de l'écriture de musiciens célèbres.

ANNONCES : 50 c. la ligne de 28 lettres.

SOMMAIRE. Lettres sur l'état actuel de la musique en France, (première lettre). — Recherches et conjectures nouvelles relatives à l'histoire de l'harmonie (suite et fin), par A. La Fage. — *Biographie*. G. Fink, par G. Kastner. — *Revue critique*. Etude élémentaire de l'harmonie de L. Aimon; par A. La Fage. — Nouvelles. — Annonces.

LETTRES

SUR

l'état actuel de la musique en France.

N° 1. *All' illustriss. sig.* D. MICHELE FREGGIOTTI, CC. G. D. C. D. S. C.

Roma.

Avertissement du traducteur. La traduction de cette lettre, qui paraît devoir être suivie de plusieurs autres, et sa publication dans la *Gazette musicale*, sont, nous devons l'avouer, le résultat d'une indiscrétion. Le brave homme qui écrit est un musicien de l'ancienne roche qui ne jure presque jamais que par des noms que l'on ne connait plus; il est plein de manies et de préjugés, surtout en ce qui concerne la musique moderne; mais au milieu de ses bizarreries, dont même il ne fait pas difficulté de convenir quand il est en belle humeur, on rencontre souvent des traits qui plaisent par leur singularité, des anecdotes piquantes et beaucoup d'érudition. Contre l'habitude de ses compatriotes, et sans doute pour se différencier d'eux, il a commencé à près de soixante ans à s'apercevoir qu'il avait le goût des voyages, n'ayant auparavant bougé de Rome que pour remplir divers emplois ou bien par suite des mouvements politiques; car, pas plus en politique que dans le reste, il ne peut retenir sa langue et il faut qu'il parle sur tout sujet souvent à tort et à travers. Il paraît quant à présent vouloir rester quelque temps à Paris où, comme on va le voir, il était déjà venu. Tout ce qu'il écrira sur la musique à son ami le signor Freggiotti, qui paraît être aussi un musicien, sera mis à notre disposition. Voici comment : il a conduit avec lui dans la capitale un sien neveu qui ne le quitte presque jamais, écrivant sous sa dictée, copiant ses manuscrits qu'il est seul capable de déchiffrer (car il faut vous dire que le bonhomme a toujours eu la manie d'écrivailler), et recueillant même assez souvent ses opinions émises verbalement. Ce jeune homme nous ayant communiqué la lettre qu'on va lire, nous avons pensé qu'il serait peut-être utile de l'imprimer dans la *Gazette musicale*, dans la certitude que son auteur n'en saurait rien, puisqu'il ne veut lire aucun journal français grand ou petit, ni même en entendre parler, prétendant que pas un d'eux n'exprime le quart de ce qu'il pense, et attribuant tout ce désordre à la révolution de juillet, à laquelle, ajoute-t-il comme Béranger, il n'en veut cependant pas pour cela. Il s'en tient aux journaux de son pays qu'il aime mieux, parce que, selon lui, comme l'on n'y dit absolument rien de ce qu'on aurait à dire, le lecteur reste complétement libre de penser tout ce qu'il veut; c'est là la seule liberté qu'il comprenne.

Paris 29 juin, jour de Saint-Pierre.

Tu veux donc absolument, mon cher ami, que je te parle musique, ainsi que je l'ai fait il y a précisément trente ans, lorsque je fus appelé en Allemagne au service du roi de Saxe; tu ne songes pas que nos têtes ont blanchi depuis cette époque et que les sujets riants qui nous occupaient alors, et qui probablement existent encore pour d'autres, sont morts pour nous qui ne vivons plus que par habitude. Réjouissons-nous cependant d'avoir conservé le goût de l'art qui, en nous procurant cette aisance honnête à laquelle bornaient leurs

prétentions les musiciens de notre temps, nous a causé pendant long-temps de si délicieuses émotions. On dit que Rossini ne veut plus que l'on parle devant lui de musique, et que si on a le malheur de lui adresser une question sur ce chapitre, il répond en décrivant les *agnellotti* (1) ou la longe de veau qu'il a mangée à son dîner, et en discutant gravement sur le degré d'esculence de telle ou telle sauce, ou bien en débitant une foule de plaisanteries sur toute sorte de sujets; car par bonheur Rossini devenu riche et paresseux est toujours resté facétieux. Ah! que je voudrais un peu me rencontrer avec lui! quelle dispute à coups de canon s'il venait à me parler sur ce ton; que de choses aurait à lui rappeler un vieil ami qui l'a vu naître et qui a chanté ses premières productions! Ah! que nous avons raison d'être *laudatores temporis acti*, et vraiment sous de certains rapports n'avons-nous pas déjà trop vécu? Quel musicien avant notre temps se serait arrêté à quarante ans et après avoir écrit *Guillaume Tell*? Que j'aime mieux tous ces nobles vieillards que nous avons connus et qui n'ont cessé de produire qu'en cessant de vivre! Est-il besoin de te rappeler nos deux bons amis, les deux derniers maîtres de chapelle du Vatican, Zingarelli et Fioravanti, que nous avons eu le malheur de perdre il y a deux ans; Luglielmi qui exerça jusqu'à la fin ses fonctions à Saint-Jean de Latran et qui écrivait encore la veille de sa mort; et combien d'autres dont les noms ont été moins européens, mais qui tous ont travaillé jusqu'au dernier moment et ont voulu mourir au champ d'honneur. Et Rossini, le seul véritable soutien de la musique italienne dans ce siècle; il s'arrête, il s'abstient, il se croise les bras, il vit ou pour mieux dire il existe matériellement, car l'artiste qui renonce à son art peut-il dire qu'il vit encore? Rossini est vraiment bien coupable. Vienne quelque bouleversement, un pouvoir révolutionnaire fera fort bien de le *mettre en réquisition*, et de lui imposer l'obligation de composer, sous peine d'être déclaré fauteur des mauvaises doctrines, accapareur, et qui pis est recéleur des idées musicales; en un mot, ennemi de l'art et de la patrie, et traité comme tel.

En vérité, des faits de ce genre sont bien de nature à échauffer la bile, et les jugements que nous portons de la musique moderne peuvent bien s'en ressentir quelquefois. Aussi m'est il arrivé assez souvent en me trouvant avec quelques uns de nos anciens camarades, ou pour mieux dire des fils de ceux-ci, d'être appelé par eux Simon le musicien; ils prétendent que je suis, ainsi que l'Athénien qui portait ce nom, attaqué d'une misanthropie musicale qui m'aveugle sur le mérite des productions du jour. Je les trouve à vrai dire bien aveugles eux-mêmes, et je crois en effet que la meilleur manière de défendre la musique actuelle est de n'en avoir jamais connu d'autre. Tu verras pourtant que je ne suis pas si injuste qu'on le pense envers ce qui mérite réellement d'être loué.

Tu n'as jamais voyagé que pour porter tes pas de Rome vers Albano, où tu es peut-être maintenant en villeggiature, en sorte que tu ne peux connaître une multitude de diversités qui existent dans les différents pays quant à la manière de comprendre et de sentir la musique, et aussi dans les institutions musicales. Je tâcherai de te mettre peu à peu au courant à cet égard. J'ai acquis une certaine expérience sous ce rapport, car tu dois te souvenir que la bonté de notre souverain d'heureuse mémoire, le pape Pie VII, fit plier pour moi la règle de notre corps, et me donna la facilité d'entreprendre divers voyages. Je fus ensuite obligé de venir à Paris lors de notre suppression; je comptais y enseigner paisiblement le chant et la composition, mais je fus persécuté par Napoléon-le-Grand (1), et je dus m'enfuir au bout de quelques mois, bien que Nozzari et Barilli (2) voulussent absolument me retenir, et m'offrissent des avantages considérables. Ce n'étaient pas toutefois les tracasseries de la police napoléonienne qui me faisaient si précipitamment tourner les talons; il s'y joignait un motif de santé et d'amour du repos tout-à-fait déterminant. La musique française d'alors m'importunait à un tel point que j'avais fini par avoir des tintements continuels qui ne cessaient que pendant les représentations du Théâtre-Italien. Je t'écrivis une lettre qui n'était que le prélude de la conversation que nous eûmes quelque temps après avec plusieurs de nos confrères en nous promenant à Piazza Navona, et dans laquelle je fis de l'état de la musique en France un tableau si peu flatté que tout le monde se récria, et que l'on ne pouvait concevoir comment ayant toujours tant aimé les Français, je détestais si cordialement leur musique.

A cet égard, je te dirai tout bas que la vue des changements qui se sont opérés a quelque peu modifié mes idées. A Paris, le nombre des artistes et des amateurs s'est tellement multiplié, et le progrès à cet égard a été et est encore si rapide, qu'il est impossible de savoir jusqu'où la chose en viendra. Figure-toi que l'on en est arrivé à enseigner la musique dans toutes les écoles, même dans celles où l'on ne paye rien. On chante en général un peu moins mal, les compositions sont d'un meilleur style; mais ce qui est vraiment étonnant, ce qui surpasse toute croyance, c'est l'exécution instrumentale. On rencontre à chaque pas des exécutants de première force, et chaque soir il y a dans la capitale des concerts dont la précision, le brillant et la vigueur sont pour nous inimaginables. Oh! que dirait-on ici s'il arrivait ce que nous avons si souvent entendu à Rome quand notre pauvre Pellicia dirigeait les orchestres! Te souviens-tu qu'il avait établi pour règle que tous les violons de file (3) jouassent à l'octave inférieure les traits où ils ne pouvaient commodément atteindre, en sorte que la plupart des violonistes romains avaient fini par ne plus monter au-delà du *la*, tandis que l'infortuné directeur avait seul le soin de démancher. Je le vois encore avec ses yeux rouges et sa figure amaigrie, grimpé sur son escabelle, s'épuisant et se démenant sur les cordes hautes de son instrument, tandis que le reste de l'orchestre, conservant une allure dégagée, s'extasiait sur l'habile exécution de son chef.

Je ne puis pour aujourd'hui entrer en aucun détail sur ce que j'ai vu et entendu, et sur de fort singuliers usages musicaux dont j'ai été tout récemment informé; je te dirai plus tard sur ce chapitre des choses qui te surprendront fort. Le fait est que je suis encore tout étourdi par tant de changements auxquels assurément je ne m'attendais point. Il faut pour donner mon opinion que mes idées se soient reposées et que je puisse être assez de sang-froid pour m'expliquer sans passion de certaines choses sur lesquels je me sens fort

(1) C'est le nom d'un mets italien composé de viande hachée enveloppée dans de la pâte. (*Note du traducteur.*)

(1) Notre musicien ne nomme jamais autrement l'empereur, non par admiration, car il ne connaît de héros que parmi les papes, ses souverains légitimes au temporel comme au spirituel, mais par ironie, obstination et vengeance; car il prétend que c'est Napoléon qui s'est opposé, en 1811, à la représentation d'un opéra-comique de sa composition. Voici le fait : la pièce avait un titre bien simple : *la Crainte du Loup*; la censure soutint qu'il était évident que le *loup* c'était l'empereur, et ne voulut pas même examiner l'ouvrage, prétendant que ce serait manquer de respect au chef de l'État.

(*Note communiquée par le neveu de l'auteur.*)

(2) Chanteurs fort célèbres alors au Théâtre-Italien de Paris. Le premier est mort d'une indigestion, le second d'apoplexie : chacun du genre de mort qu'il avait souhaité. (*Note du traducteur.*)

(3) Violons de *file*, expression italienne qui désigne les violons qui ne jouent que dans les *tutti*. (*Note du traducteur.*)

disposé à m'emporter. Je veux finir ma lettre en te racontant un trait de désintéressement musical bien digne d'être conservé, et, s'il est possible, imité. On vient de faire ici dans une sorte de grande boutique en planches ce que les Parisiens appellent une *exposition*; c'était une quantité de marchandises de toute espèce étalées au yeux du public, et l'on disait que plusieurs avaient été fort *perfectionnées* depuis cinq ans, car ces sortes d'exhibitions se font de cinq en cinq années. Parmi les produits offerts à l'admiration et au choix du public, il y avait beaucoup d'instruments de musique de toute sorte; eh bien, voici à cet égard ce qui est arrivé : un fabricant voulant obtenir pour les instruments qu'il avait exposés un jugement favorable, vint trouver un savant et habile homme qui cette année a, m'a-t-on dit, rendu compte dans un journal de ladite exposition en ce qui concerne la musique, et lui fit l'offre d'une somme assez ronde pour être traité d'une manière favorable; le croirais-tu? la somme fut nettement refusée; le musographe répondit qu'il examinerait lesdits instruments avec toute l'attention possible, et qu'il en dirait son sentiment de bonne foi et avec la plus rigoureuse impartialité, ce qu'il a fait. De pareils traits sont fort rares en France tout comme chez nous. Il faut noter que l'homme qui refusait ainsi de capituler avec sa conscience est loin de posséder, je ne dirai pas une position brillante, ce n'est pas là qu'il tend, mais une situation assortie à son mérite; cela ne doit pas étonner, les gens probes et désintéressés font rarement fortune. Comme contre-partie de ce fait, on m'a cité des personnages très huppés qui, pour faire un article en faveur de telle ou telle industrie, ne se sont fait aucun scrupule de recevoir dès la première exposition des sommes considérables, et ont ensuite trouvé fort bon que ces sommes se renouvelassent tous les cinq ans; on les a même entendus dire qu'il serait utile que les expositions se fissent à des dates plus rapprochées. Ils sont naïfs...... et moi aussi qui m'étonne pour si peu.

Adieu, ton affectionné,

GIUSEPPE GAGLIARDI.
C. C. G. D. C. D. S. G.

RECHERCHES ET CONJECTURES NOUVELLES

RELATIVES A L'HISTOIRE DE L'HARMONIE.

(Suite et fin.)

V.

Personne n'ignore quel est, dans la musique moderne, l'usage du *tasto solo*, appelé aussi *pédale :* c'est une note unique qui se prolonge sous un trait de mélodie ou d'harmonie, et reste immobile, tandis que les autres parties se meuvent régulièrement entre elles, chacune marchant en sens convenable, en sorte que toute l'harmonie se trouve ainsi dépendre d'une note principale sur laquelle elle tourne comme une sphère sur son axe. Eh bien! l'accompagnement exécuté au moyen de la lyre antique n'était pas autre chose. Tandis que les voix se portaient vers l'aigu ou vers le grave par des suites d'intervalles plus ou moins diatoniques, la lyre demeurait fixe pour soutenir le chant et l'empêcher de s'éloigner du ton. L'accompagnateur pinçait de temps en temps une ou deux des cordes que sa lyre possédait, soit la note la plus grave, à laquelle il pouvait joindre tantôt l'octave, tantôt la quinte; soit la quarte de la fondamentale, qui pouvait marcher accompagnée de sa quinte, soit enfin la quinte qui allait toujours seule quand elle n'avait pas la tonique pour base.

La conformation du très petit nombre de pièces de musique grecque qui nous sont parvenues ne s'oppose point à ce système, non plus que celle des plus anciens morceaux de plain-chant, dont il est permis de croire que quelques uns n'ont été que des airs antiques auxquels les chrétiens des premiers siècles adaptèrent des paroles de la liturgie, et qui, dans tous les cas, sont composés sur les bases de l'ancienne tonalité. Tous les modes anciens ont, comme on le sait, une note principale appelée *dominante*, non dans le sens que l'on attache à ce mot en harmonie, mais qui est ainsi nommée parce que l'on y revient plus fréquemment qu'aux autres, qu'on la rebat davantage : or, cette note dans certains modes est la quinte, dans d'autres la quarte, dans d'autres enfin la tierce. Et dans tous ces cas elle trouve toujours à s'unir convenablement et légitimement à l'un des quatre, ou pour mieux dire des trois sons de la lyre mercuréenne, qui en devient alors la basse véritable. Il va sans dire que la lyre doit pour cela être accordée dans le mode convenable, et l'on sait que la faculté de l'accord mobile a été possédée par la lyre dès son origine.

Nous aurons plusieurs occasions par la suite de reconnaître que l'emploi du *tasto solo*, tel que nous venons de le décrire, n'a jamais cessé.

Il ne fut certainement point aboli quand la lyre fut augmentée des cordes qui lui manquaient, et que les intervalles de la tonique à la quarte et de la quinte à l'octave furent comblés par l'addition des cordes qui constituaient le système diatonique, et qui ne tardèrent pas à donner naissance aux genres chromatique et enharmonique. Évidemment le surplus de cordes dont s'enrichit l'instrument n'empêcha pas de continuer l'ancienne manière d'accompagner, et tout au contraire en facilita l'usage, puisque l'on put dès lors en plusieurs cas accompagner dans des modes différents sans avoir besoin de réaccorder la lyre. L'augmentation du nombre de ses cordes rendit abordable à notre instrument l'exécution de toutes les mélodies; il put donc être quelque chose par lui-même, et obtint la précieuse faculté de doubler les voix à l'unisson ou à l'octave; il put aussi les accompagner en tierce ou en sixte, ce qui eut lieu comme nous le verrons dans un instant.

Avant de terminer ce qui concerne le *tasto solo* des anciens, remarquons que cette formule est la seule qui explique d'une manière raisonnable l'emploi que faisaient au théâtre les acteurs, et à la tribune les orateurs, de l'accompagnement de certaines flûtes qui soutenaient leurs voix et les ramenaient au ton convenable de la déclamation s'ils venaient à s'en écarter. Peut-être reviendrons-nous une autre fois sur cet objet.

Remarquons encore que le *tasto solo* n'est point, selon toute apparence, d'invention grecque; son origine doit dater d'une époque beaucoup plus reculée; il a dû être connu des Égyptiens et passer d'eux aux autres peuples : il s'est conservé toujours, et il est encore aujourd'hui la seule et unique harmonie que connaissent certains peuples. Tout le monde a pu l'année dernière entendre à Paris ces musiciens indiens qui accompagnaient la danse des bayadères ; voici comment le petit orchestre était composé, et quel était l'emploi respectif de chacun ; ils n'étaient que trois :

1° Le chef de la bande chantait un air et marquait la mesure avec un instrument de percussion en métal qui produisait l'effet de deux marteaux se frappant l'un l'autre, et conservant une certaine permanence de son.

2° Un de ses acolytes soufflait sans cesse dans un tube monotonique armé probablement d'une anche, et en même temps il marquait la mesure sur un petit tambour à caisse oblongue.

3° Un autre compagnon pinçait une corde également monotonique tout en battant aussi un autre tambour.

Tout cet appareil, qu'était-ce autre chose sinon une mélodie accompagnée du *tasto solo* exécuté à la fois par l'instrument à vent et par l'instrument à cordes, l'un et l'autre monotonique et soutenu par les instruments de percussion destinés à imprimer fortement l'idée du rhythme et à faciliter le changement du mouvement qui variait assez fréquemment dans cette danse? Ne perdez pas de vue que les Indiens sont des peuples non moins immobiles que les Chinois, et que l'usage qu'ils font du *tasso solo* doit remonter à la plus haute antiquité. Cette preuve nous suffirait à défaut d'autres.

VI.

On peut regarder comme un fait hors de doute et corroboré d'une infinité de preuves, que les anciens ont connu l'accompagnement par tierces ou sixtes successives qui allaient, se suivant pendant tout le cours d'un morceau et qui étaient susceptibles de se redoubler à l'octave; la construction de plusieurs de leurs instruments ne laisse aucune incertitude à cet égard, et rien n'empêche de supposer qu'à cette harmonie, ou pour mieux dire à cette diaphonie en tierces et sixtes, s'unissait en beaucoup de cas la tenue dont nous venons d'expliquer l'usage.

Voilà donc déjà une harmonie qui souvent se compose de trois notes et acquiert un certain degré de consistance par la duplication à l'octave; elle s'exécutait autant par les voix que par les instruments, et chaque partie était considérée comme un air différent qui se joignait à un autre. Cette harmonie avait un grand avantage en ce qui concerne la facilité d'exécution et la liaison rhythmique de la cantilène avec la poésie; elle charmait les oreilles grecques qui ne pouvaient concevoir une musique chantée dont on n'eût pas entendu les paroles; enfin ces tierces et ces sixtes que nous dédaignons aujourd'hui comme ne donnant qu'un résultat puéril quand elles se montrent pendant long-temps nues et continues, produisent encore un grand effet si elles sont rendues par des masses et adaptées à des chants dont la construction se prête et se plie à ce genre.

VII.

La découverte de la note tenue fut le premier pas de la science harmonique; elle ne suppose pas dans les inventeurs une civilisation fort avancée. Un bourdonnement quelconque est un accompagnement qui a pu se retrouver dans la nature, et il n'est pas impossible que le premier qui prolongea une note tandis que son compagnon chantait ou jouait du chalumeau n'ait eu d'autre but que d'imiter le murmure du ruisseau près duquel ils s'étaient arrêtés la veille. Réduite à ces termes, l'opinion qui attribue l'origine de la musique à l'imitation du bruit des eaux ne serait pas inadmissible.

On peut observer d'ailleurs que la plupart des sauvages possèdent des instruments de percussion parmi lesquels il en est qui ont un son assez caractérisé (ceux de la famille du tambour, par exemple). Le prolongement de ce son monotonique, qu'est-ce autre chose qu'une pédale, bien que ces peuples grossiers en tiennent peu de compte sous ce rapport, et ne considèrent leurs instruments de percussion que comme régulateurs du rhythme.

L'accompagnement d'un chant à la tierce suppose une certaine complication d'idées, mais peut également être attribué au hasard. Il est fort possible que le chalumeau, le premier instrument à vent digne de quelque attention, ait fourni presque aussitôt l'idée des suites de tierces ou sixtes; soit que de deux chalumistes connaissant le même air, et dont les instruments étaient d'accord, l'un ait eu l'idée de partir d'un tuyau plus haut de trois degrés ou plus bas de six; soit que l'un des deux ait eu d'aventure entre les mains un chalumeau sonnant la tierce ou la sixte du premier soit en haut, soit en bas; car il ne faut pas ici tenir grand compte de la règle de variété des tierces successives. On ne peut douter que les premiers instruments n'aient été excessivement imparfaits: il suffisait aux exécutants et aux auditeurs que l'oreille pût se reposer par moments sur certains tons dont l'ensemble la flattait, et c'est pour cela que l'on s'accommoda si bien de la pédale. Nous aurons d'ailleurs lieu de reconnaitre que les suites de tierces telles que nous les concevons, c'est-à-dire alternées et avec l'évitation de plusieurs tierces majeures consécutives, n'est qu'une règle fort moderne, et que ces suites de tierces n'ont pendant longtemps aucunement choqué les oreilles de nos pères.

On conçoit aisément que l'harmonie de la tenue et celle des tierces et sixtes furent en usage pour les voix aussitôt que pour les instruments. Ces premières formes de l'harmonie, probablement originaires de l'Égypte, mais de l'invention desquelles il n'est pas possible d'assigner l'époque, passèrent ensuite des Grecs aux Romains, ne cessèrent jamais d'être en usage, traversèrent les mauvais jours des invasions baabares, et nous parvinrent avec les débris de l'ancienne mélodie conservés dans le plain-chant.

Ces types furent les premiers rudiments du contre-point moderne, dont les progrès successifs finirent par changer entièrement les bases de l'ancienne tonalité qui, dominée et débordée de toutes parts, n'eut d'autre refuge que les temples chrétiens, où se conserva aussi la trace de l'harmonie primitive de la tenue et des tierces et sixtes.

VIII.

Notez bien que le système que nous venons d'exposer en le précisant laisse intact tout ce qui a été produit de raisonnable sur cette matière tant par les musiciens que par les littérateurs.

Oui, dirons-nous à ceux qui croient que les anciens Grecs n'ont pu borner leur science musicale à la simple mélodie, oui, les Grecs ont connu et employé deux formules harmoniques importantes, la pédale et les suites de tierces ou sixtes avec duplication des octaves, et peut-être ont-ils employé ces deux manières à la fois.

Mais, ajouterons-nous, toutes leurs connaissances se sont bornées là et de notre système de contre-point moderne, de ses intrigues et de ses ressources, ils n'en ont pas eu la moindre idée. Tout l'ensemble de leur système et mille détails de ce même système le prouvent surabondamment et d'une manière irrécusable; et ceux qui ne se contenteraient pas de ces raisons devraient répondre à un argument plus fort encore que tout le reste, puisque cet argument est un fait; c'est que chaque progrès du contre-point était un coup porté à la vieille tonalité, et qu'après avoir été ainsi successivement ébranlé l'ancien système s'est trouvé annihilé lorsque la science harmonique moderne a été solidement basée et définitivement fixée par tant d'immortelles productions du génie.

En vérité les zélateurs des anciens, il faut l'avouer, ont été quelquefois bien ridicules. N'ont-ils pas été jusqu'à poser comme un principe incontestable qu'il était impossible de supposer que les Grecs, qui dans les autres arts s'étaient élevés à un si haut degré, n'eussent pas obtenu le même rang en musique et de là ils concluaient qu'ils avaient dû avoir parfaite connaissance de notre contre-point. Est-il possible d'imaginer une conséquence plus fausse et plus dépourvue de bon sens? Autant vaudrait dire que les Grecs ont connu la navigation à la vapeur parce que leurs vaisseaux parcouraient autrefois les mers et qu'ils possédaient d'habiles pilotes. Et que répondriez-vous à ceux qui ont soutenu que le contre-point n'était qu'une invention barbare qui détrui-

sait tout le charme de la musique en la privant de plusieurs des qualités qui la rendent si séduisante?

Pour nous, qui professons pour l'auguste antiquité une vénération et une préférence si bien justifiées par le tableau des temps modernes, nous ne saurions accorder aux Grecs d'avoir été habiles contre-pointistes; à cet égard ils en sont restés aux premiers éléments qui s'assortissaient merveilleusement à leur système. Cela ne les empêche pas d'avoir été probablement d'admirables, peut-être d'inimitables compositeurs. La profonde sensibilité de ces peuples, la délicatesse de leur goût, la finesse de leurs organes, la perfection et la flexibilité de leur langue et de leur poésie, tout enfin porte à croire qu'ils ont été des grands hommes en musique comme dans le reste. Leurs mélodies n'étaient accompagnées que d'une harmonie sans importance, mais elles devaient posséder les précieuses qualités qui ont fait de leur manière de sentir et de comprendre le type de tout ce qu'il y a de plus sublime dans les arts : elles avaient sans doute l'unité, la clarté, la simplicité, la pureté et par-dessus tout cet avantage si fort prisé par Grétry comme par tous les grands artistes, cette inappréciable VÉRITÉ qui donne à toutes les productions artielles l'intérêt, la couleur et la vie. Dans un autre article qui ne tardera pas à paraître on verra comment les premiers rudiments de l'harmonie se conservèrent et s'accrurent jusqu'au moment où le contre-point moderne prit un caractère tranché qui le distingua complétement du genre qui lui avait donné naissance et fit peu à peu oublier la source dont il n'était qu'une dérivation.

Adrien de LA FAGE.

Biographie.

G. GUILLAUME FINK.

L'Allemagne, comme on sait, est le pays des études sérieuses et solitaires; bien des existences y sont vouées dans une sorte de recueillement et d'*aparté* à toute la sainteté d'un travail dont les arts et les sciences récoltent abondamment les fruits. Mais tous ceux dont la vie se passe en de laborieuses et utiles recherches semblent plutôt guidés par la généreuse ambition d'agrandir la sphère des connaissances générales, et d'ajouter de nouvelles conquêtes à celles dont se peut glorifier déjà l'intelligence humaine, que mesquinement désireux de faire preuve de capacité individuelle. Ils restent étrangers à ce calcul de l'égoïsme qui rend tant de gens avares de leur temps, de leur esprit, de leur savoir, quelque heureux emploi qu'ils en puissent faire au profit des autres, dès que tout cela ne leur rapporte pas à eux-mêmes un succès direct, immédiat, soit honorifique, soit pécuniaire. Oui, sans doute, la plupart des hommes distingués en Allemagne ont des vues plus nobles et plus élevées; ils comprennent d'une tout autre manière leur profession d'écrivain ou d'artiste. Cette profession est pour eux, en quelque sorte, comme une mission philanthropique; la conviction que leurs travaux ont les plus heureux résultats pour le bien de leurs semblables, et la douce satisfaction qu'ils en éprouvent intérieurement, sont une gloire dont ils font grand cas, et qui parfois, pendant long-temps, est leur seule récompense. En effet, quand ils viennent à être connus, ce n'est presque jamais le charlatanisme de la publicité qui a répandu leur nom et grossi par maints commentaires flatteurs le mérite de leurs œuvres. Non! ils viennent à être appréciés, parce qu'il fallait qu'ils le fussent tôt ou tard; parce que les services qu'ils ont rendus sont les indices qui les ont révélés à la renommée; parce qu'enfin ayant dû aller successivement recueillir d'individu à individu une part d'estime et de reconnaissance, ils se sont naturellement assuré l'estime et la reconnaissance de toute la masse.

Cette célébrité tardive, cette réputation qui grandit et s'élève peu à peu, pourra n'être pas enviée par ceux que séduisent l'éclat et le retentissement d'un succès spontané, auquel ils doivent de surgir inopinément au grand jour, mais elle sera le propre de la conscience, de la modestie, du désintéressement. De telles réputations, à la vérité, restent quelquefois circonscrites dans le lieu où elles sont nées, ou ne s'étendent pas beaucoup au-delà; mais il est encore beau de s'immortaliser pour ses concitoyens. Quoique le partage de l'Allemagne en souverainetés différentes puisse établir des lignes de démarcation entre les intérêts, il est pourtant facile de reconnaître que tous les intérêts se réunissent et se confondent dès qu'il s'agit de faire avancer l'œuvre de la civilisation, de hâter les progrès de l'art; et que l'amour de l'humanité porte tous les Allemands indistinctement à s'associer à toute pensée grande et généreuse, comme à rendre justice aux essais d'un esprit supérieur. Il suit de là qu'ils ne rejettent pas avec dédain, ne jugent pas avec prévention, ou même ne s'abstiennent pas entièrement de juger, ce qui ne vient pas d'eux directement; et qu'ils puisent au contraire parmi les richesses intellectuelles des autres nations, afin de donner quelque nouveau relief aux leurs. Nous ne pouvons nous empêcher d'avouer que cette manière d'être et de voir n'est pas tout-à-fait la nôtre. Nous sommes bien plus exclusifs, et nous ne nous occuperions guère d'un objet par la seule raison qu'il mérite l'attention du monde entier.

Nous aimons avant tout ce que nous avons créé, et les noms qui trouvent place en notre mémoire sont ceux que nous avons consacrés nous-mêmes par le baptême de la célébrité. Tous les autres s'acclimatent très difficilement chez nous.

Revenons promptement de cette erreur; il faut payer enfin notre tribut d'admiration aux illustrations de l'Allemagne, parmi lesquelles les Fink, les Godefroi Weber, les Seifried, les Marx, et tant d'autres, tiennent aujourd'hui un rang si distingué.

Fink (G. Guillaume) en sa qualité de rédacteur de la *Gazette de Leipzig* et de critique influent en matière musicale, a une position qui doit nécessairement ajouter un puissant intérêt aux particularités d'une biographie. Celle que nous allons esquisser le montrera doué des brillantes qualités de compositeur, d'écrivain et de poète. Né le 7 mars 1783 à Stadt-Sulza sur l'Ilm, il suivit des cours de piano et d'orgue sous la direction de Gressler, le premier improvisateur d'alors. Sa jolie voix de soprano et sa merveilleuse facilité à déchiffrer la musique le firent choisir pour chanter les *solos* dans le chœur institué à l'école primaire de Nauenburg; dans cette école il contracta une dette de reconnaissance envers deux professeurs pour les bons soins qu'il en reçut; l'un, nommé Fürstenhaupt, surveilla ses études; l'autre, qui s'appelait Schocher, lui donna des leçons de déclamation et aiguillonna, en l'initiant au secret de cet art, son penchant pour la littérature. Il s'intéressa aussi vivement à son début dans la carrière des lettres.

Fink, dès sa jeunesse, laissa favorablement augurer de son avenir de poète; quelques pièces latines pleines d'intérêt nous restent comme preuves convaincantes de ses dispositions précoces. En même temps que l'amour de la poésie, se développa chez lui l'amour de la composition que favorisait singulièrement son double emploi de chanteur *solo* à l'église et de prévôt des chœurs. Il commença par écrire des lieder, des chœurs, des motets et des morceaux de musique religieuse avec accompagnement d'orchestre. Ces premiers essais obtinrent un accueil encourageant. En 1804 il se rendit à Leipzig dans le but d'y étudier la théo-

logie, mais non avec l'intention de sacrifier à cette science ses deux occupations favorites, la composition et la poésie. Il les cultiva, au contraire, l'une et l'autre avec un renouvellement d'ardeur, et mit au jour différentes productions, entre autres un rondo pour piano et violon, et quelques lieder dont les paroles et la musique proviennent de la même source. A cette époque, les relations politiques de l'Allemagne amenant des résultats de jour en jour plus fâcheux et plus décourageants, le besoin de relever les esprits par des chants de consolation se faisait sentir aux cœurs généreux amants de la patrie. Mais comme la consolation, quand on est dégoûté des choses d'ici-bas, ne peut venir que d'en haut, ces chants demandaient à s'exhaler en de saints et pieux accords. Fink composa alors ses Volkslieder (chansons pour le peuple) et ses méditations religieuses dont l'apparition excita l'empressement général. Maître des ressources qui pouvaient servir à l'entretien et au perfectionnement de ses facultés, il en profitait avec soin : il étudiait les meilleures créations musicales, recherchait le commerce des artistes les plus instruits, et fréquentait les amateurs les plus renommés de la ville. Souvent même, dans des réunions, il ne se bornait pas au rôle passif d'auditeur, et on le voyait prendre celui d'exécutant. Ayant été sollicité d'aborder le genre de la musique de salon, il saisit cette occasion de produire son talent de compositeur sous une face nouvelle. Sa passion pour l'art, son désir d'explorer dans tous ses détours la route qu'a suivie l'humanité pour arriver à des découvertes importantes, lui firent entreprendre de savantes recherches sur la musique des anciens et de longues méditations sur les principaux ouvrages de théorie modernes. C'était à cela qu'il passait le temps dont la théologie lui permettait de disposer. En 1808 il fit un travail spécial concernant *la mesure, ses diverses espèces et ce qui sert à les caractériser*; on imprima cette dissertation la même année dans la *Gazette musicale de Leipzig*.

Une grande quantité de poésies lyriques du même auteur, composées à la même époque, se sont malheureusement perdues pour la plupart; celles que l'impression a sauvées du même sort jouissent d'une grande popularité, et Fink a eu la satisfaction de voir bon nombre de ses Lieder prendre place dans des recueils à l'usage du culte divin. Si, ne nous bornant pas à mentionner la faveur que s'est acquise cet homme distingué sous le rapport musical et sous le rapport littéraire, nous faisions la part du prédicateur, nous dirions que dans l'exercice de ces saintes fonctions, prolongé de 1811 à 1816, il se gagna l'estime et l'approbation de tous par la manière honorable dont il se comporta, sacrifiant toujours volontiers son intérêt personnel, tant il était pénétré du sentiment de ses devoirs. Il avait fondé en 1812 à Leipzig une maison d'éducation qu'il dirigea avec beaucoup d'habileté; mais par suite de motifs que nous nous abstiendrons de détailler, il se démit de cette charge il y a environ douze ans. Quoique tant d'affaires réclamassent une grande activité, Fink n'abandonna pas cependant ses travaux littéraires et artistiques. Il était en 1815 un des collaborateurs les plus zélés d'une publication faite par l'éditeur Goschen sous le titre de *Sonntagstunde* (heure du dimanche), et faisait paraître chez Hartknoch, à Leipzig, une collection de poésies dont il y eut une contrefaçon à Vienne. L'année suivante, les *Édifications domestiques* et un recueil de sermons voyaient le jour chez le premier de ces éditeurs. A côté de cela Fink se créait encore une nouvelle érudition; il fouillait dans l'histoire ancienne et dans celle du moyen âge. Tzschirner, voulant profiter de ces savantes élucubrations, lui avait ouvert les colonnes de son journal intitulé : *le Magasin des prédicateurs chrétiens*, où parurent les recherches sur les chants les plus usités de l'Église catholique, tels que le *Dies iræ*, le *Stabat mater*, le *Salve regina*, et aussi plusieurs sermons inédits et quelques poëmes religieux.

En 1827, Fink se chargea de la rédaction de la *Gazette musicale* de Leipzig, qu'il avait déjà auparavant enrichie d'une foule d'articles fort remarquables. Il est encore aujourd'hui à la tête de cette estimable publication qui compte quarante années d'existence. Pour continuer ses études de théologie archéologique, il ne craignit pas d'exhumer les vieux in-folio où il pensait trouver des renseignements propres à répandre la lumière sur le moyen âge. C'est lui qui fournit au Dictionnaire encyclopédique d'Ersch et de Gruber l'histoire des saints et des moines, ainsi que différents articles de musique. Fink s'occupa en outre de l'examen et de la rectification des articles de musique du Dictionnaire encyclopédique de Brockhaus, quand cet ouvrage atteignit sa huitième édition; puis de son *Histoire générale de la musique* dont le premier volume a seul paru jusqu'ici sous le titre suivant : *Histoire préliminaire ou première période de l'histoire de la musique*. Diverses productions encore sont dues, les unes à la plume de l'écrivain, comme : *l'Année de la terre et l'homme* (Das Jahr der Erde und der Mensch), allégorie épique; *les Entretiens de famille* (Familien-Unterhaltungen); les autres à celle du compositeur, telles sont : les *Lieder* pour voix seule avec accompagnement de piano, dont il a été fort avantageusement rendu compte dans la *Gazette musicale* de Leipzig (14e année, p. 427), par Ch. Maria de Weber; les ballades, op. 8; six Lieder, op. 9; deux livraisons d'un recueil de cantiques destinés aux enfants, lesquelles renferment chacune douze morceaux; une collection de chansons qui se vendait en 1815 au profit des malheureux soldats invalides.

Fink a continué ses *Édifications domestiques*, cantiques à trois et à quatre voix (op. 20); en 1837, il a fait paraître une *Théorie musicale;* en 1838, une *Histoire de l'opéra*, (Wesen und Geschichte der Oper), livre consciencieux, simplement et clairement écrit, rempli de curieuses observations, de doctes et utiles remarques, et pour lequel il fallait les solides et profondes connaissances, le discernement parfait, le jugement sûr de son auteur; à défaut de quoi il était facile de s'engager dans une fausse route en voulant aborder un sujet qui a soulevé tant d'opinions contradictoires.

Fink s'était élevé trop haut par ce qu'il avait fait, par les preuves qu'il avait données de son mérite pour que les témoignages de considération lui manquassent. Ainsi, dans différents pays, entre autres à Presbourg, à Vienne, à Mannheim et jusqu'en Hollande, un grand nombre d'associations musicales se montrèrent empressées de l'admettre au nombre de leurs membres. D'un autre côté, le diplôme de docteur en musique lui était conféré par l'Université de Leipzig en même temps que le gouvernement le nommait pour enseigner la musique à la même université.

G. Kastner.

Revue critique.

ÉTUDE ÉLÉMENTAIRE DE L'HARMONIE,

PAR LÉOPOLD AIMON. (Seconde édition.)

Voici un petit ouvrage sur l'harmonie dont le principal mérite, à notre avis, est d'offrir un moyen sensible et en quelque sorte matériel d'expliquer aux intelligences les moins développées la théorie du renversement des accords.

L'auteur n'a point prétendu donner un traité complet sur la matière; son but a été, comme il l'indique lui-même, de faciliter aux élèves qui n'auraient que la connaissance

vulgaire des premiers principes de la musique, le moyen de se familiariser en très peu de temps avec tous les accords usités, et de connaître leurs principales résolutions.

M. Aimon arrive à ce résultat par l'emploi de cartes numérotées et distribuées en sections, sur lesquelles sont inscrites les notes des différents accords. La première carte, qui se place au-dessous des autres, présente la note principale de l'accord en partant de chacun des sept degrés de la gamme; les autres cartes se superposent de manière à offrir les notes de l'accord non renversé. On comprend dès lors tout l'artifice de la méthode; car il est évident que par le déplacement des cartes on obtiendra les différents aspects ou renversements de chaque accord. Une explication succincte placée à la droite des cartes indique sur quel degré de l'échelle se pose habituellement l'accord, quelle est sa structure, sa qualité, enfin la manière de le résoudre, et celle de le chiffrer. Pour faciliter l'usage des cartes, l'auteur a eu soin que chaque section fût différemment coloriée. Les divers accords représentés comme nous venons de le dire, sont ensuite reproduits sur deux portées musicales dans un petit cahier, qui renferme aussi une explication pour la manière d'employer cette méthode.

On voit que cet utile petit travail est particulièrement destiné aux amateurs qui veulent acquérir une connaissance générale de l'harmonie, en ne donnant que peu de temps à cette étude. M. Aimon l'a composé dans l'origine pour une institution de jeunes demoiselles dans laquelle il professait; le succès qu'il obtint l'ayant déterminé à en faire jouir le public, l'ouvrage fut approuvé et agréé par Méhul. La première édition était depuis long-temps épuisée; celle que nous annonçons aujourd'hui offre quelques améliorations, et obtiendra sans doute plus de succès encore que son aînée, puisqu'en France la musique est aujourd'hui plus cultivée qu'elle ne l'a été à aucune époque.

J. Adrien de LA FAGE.

MM. les abonnés recevront avec le présent numéro: *Prière pendant la bataille*, paroles de M. Legouvé, musique de C.-M. de Weber.

Nouvelles.

*** Mademoiselle Pauline Garcia sera de retour à Paris à la fin du mois.

*** Les ruines de la salle Favart vont enfin disparaître du quartier des Italiens. Elle sera reconstruite pour l'Opéra-Comique d'ici au 1er mai prochain. La chambre l'a ainsi décidé dans sa séance de lundi. Ainsi se trouve assuré le sort d'une scène à laquelle se rattachent les intérêts des compositeurs, des artistes et des théâtres de province.

*** Mademoiselle Fanny Elsler obtient des bravos unanimes à Londres. Son nom sur l'affiche attire la foule.

*** Les concours ont commencé au Conservatoire, voici dans quel ordre: Dimanche 21, entrée en loge des élèves de contrepoint et fugue; lundi 22 à huis clos, contre-point et fugue; mardi 23 à huis clos, harmonie et accompagnement pratique; mercredi 24 à huis clos, solfége; jeudi 25 à huis clos, orgue, basse et trompette; jeudi 1er août en public, dans les grandes salles, *chant*; vendredi 2 en public, harpe et piano; samedi 3 en public, flûte, hautbois, clarinette, cor, cor à pistons; lundi 5 en public, violoncelle et violon; mardi 6 en public, déclamation lyrique; mercredi 7 en public, *déclamation spéciale*.

*** Mademoiselle Max, jeune cantatrice allemande, élève de Bordogni, que le public de Paris a entendue cet hiver dans plusieurs concerts, vient d'être engagée comme prima donna à l'Opéra de Dresde.

*** M. Boisselot, fabricant de pianos à Marseille, vient d'être nommé facteur de pianos de S. A. R. madame la duchesse d'Orléans. C'est une juste récompense des peines et travaux de cet habile facteur.

*** La musique de Weber et les symphonies de Berlioz ont fait en grande partie les frais de la dernière fête musicale de Douai. Mesdames Wideman, Jausens, et M. Masol, ont recueilli d'amples bravos. Madame Wideman a, dit-on, supérieurement interprété un nouvel air de bravoure de M. Charles Haas, intitulé l'*Amazone*.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Vienne.*—*Les Huguenots* viennent d'obtenir au Kaerntnerthor (théâtre de la Porte de Carinthie) un succès d'enthousiasme, succès qui prouve tout le mérite de cette admirable partition, car la censure n'en a permis la représentation qu'à la condition qu'on substituerait un autre poëme à celui des *Huguenots*, et que l'on retrancherait le choral de cette partition. C'est donc ainsi transformé, et sous le titre des *Gibelins à Pise*, que le chef-d'œuvre de Meyerbeer a été représenté chez nous. Dès le premier acte, le public a fait répéter la chanson huguenote de Marcel. Les chœurs ont été exécutés avec une rare perfection et ont produit un effet immense; le public en a fait répéter trois. Mais c'est le quatrième acte surtout qui a excité des bravos frénétiques. Le même enthousiasme s'est reproduit au beau trio du cinquième acte, et la toile s'est baissée au milieu des applaudissements universels et reitérés de toute la salle.

*** *Italie.* — Le lundi de juin n'a pas été favorable aux maestri et auteurs de paroles pour les opéras nouveaux joués à San-Carlo, à Naples. *Ricciarda*, paroles de M. Bidera, et musique du jeune compositeur M. Selli, est tombé, malgré les efforts soutenus des bons artistes qui en étaient chargés, et qui en vantaient partout la belle, nouvelle et bonne musique. *Roberto di Costanzo*, musique de M. Fomasini, paroles de M. V. N., y est tombé aussi. En compensation, un ballet de M. Taglioni (oncle de la sylphide) y a réussi. On fait de grands éloges de la première danseuse, madame Brugnoli, qu'on a applaudie d'une manière extraordinaire, pour lui témoigner combien sa rentrée était agréable. — *I Capuleti e Montecchi* ont eu un grand succès à Rome, chantés par mademoiselle Grisi (sœur aînée de Juliette qui est à Londres) et Marinni, et par MM. Donzelli et Battaglini. Le grand théâtre de Tordinona de la ville des Césars aura un nouvel impresario pour le carnaval prochain, et c'est M. Jacovacci, dont les journaux italiens annoncent les voyages pour la formation d'une bonne troupe. Il a commencé par l'engagement de Donzelli et de mademoiselle Ungher. *Marie Stuart*, de Donizetti, et *Il Bravo* de Mercadante sont les opéras qu'on jouera. Le grand théâtre la Fenice de Venise vient d'être accordé à M. Natale Fabrici qui a déjà la direction de celui de Trieste. La *Gabriella di Vergy*, de Mercadante, a eu du succès dans cette ville: madame Beltrami-Barozzi et MM. Ronconi et Rozzetti y ont beaucoup contribué — Nous avons quelquefois parlé de madame Deraucour, Française, devenue prima donna italienne. Les journaux italiens racontent que, dans sa soirée de bénéfice à Florence, après avoir été bien applaudie et fêtée dans l'opéra *Gemma*, de Mercadante, par le public de cette ville qui est le siége de la langue italienne, elle a joué à la perfection le premier rôle de la *Marraine*, vaudeville que la troupe française de M. Duligny, maintenant à Florence, avait mis à sa disposition. — Au théâtre Alfieri, l'impresario, M. Lanari, un des meilleurs de l'Italie, a donné *Roberto d'Evreux*, de Donizetti. Cette belle musique a eu le plus grand succès, chantée par mesdames Ronzi et Secci, MM. Ercole et Varese. — Mademoiselle Ungher, après les succès de Vienne où elle a excité la plus grande admiration, va repartir pour Dresde, où elle est engagée pour quinze représentations italiennes; de là elle se rendra à Trieste, où elle est engagée pour l'automne. Le chevalier Rossini a revu sa patrie Pesaro, où on lui a rendu de grands honneurs; de là il est arrivé à Rome; on l'attend à Naples avec la plus vive impatience, et d'autres honneurs l'y attendent. C'est pour le grand théâtre San-Carlo qu'il a composé *Elisabetta*, *Armida*, *Ricciardo e Zoraide*, *la Donna del Lago*, *Otello*, *Ermione*, *Mose* et *Maometto II*, qu'on appelle maintenant le *Siége de Corinthe*. Naples est la terre classique, sous le ciel de l'inspiration; les anciens souvenirs, l'accueil flatteur et sincère qu'on lui a fait, l'empressement qu'on lui a témoigné pour le retenir, vont peut-être nous l'enlever pour long-temps. — Madame Eugénie d'Alberti, Française, et maintenant comme mesdames Méquillet, Deraucourt, Demery, Lalande, Fodor, d'Anvers, Garcia, Castellan, Faveili et autres devenues prima-donna italiennes, vient d'être engagée pour le grand théâtre de Brescia, où il y aura pour première danseuse la jeune sylphide napolitaine Fanny Cerrito.

Le Directeur, MAURICE SCHLESINGER.

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

6e Année. — 1839. **REVUE** N° 34.

ET

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS,

JOURNAL DES ARTISTES, DES AMATEURS ET DES THÉATRES;

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, DE BALZAC, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, CASTIL-BLAZE, PHILARÈTE CHASLES, F. DANJOU, EDME SAINT-HUGUE, ALEX. DUMAS, ELWART, FETIS père (maître de chapelle du roi des Belges), AD. GUÉROULT, F. HALÉVY (de l'Institut), JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, G. LEPIC, LISTZ, MARX, EDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, L. RELLSTAB (rédacteur de la GAZETTE DE BERLIN), GEORGES SAND, J.-G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT À LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE.

Paris.	Départ.	Étrang.
3 m. 8	9 »	10 »
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	34 »	38 »

La Revue et Gazette Musicale paraît le dimanche et le jeudi de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la *Revue et Gazette Musicale de Paris*, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; et chez tous les marchands de musique de France.

Prix d'abonnement à la *Revue et Gazette Musicale*, 30 fr. par année.

IL SERA DONNÉ CHAQUE MOIS UNE LIVRAISON des *ARCHIVES CURIEUSES DE LA MUSIQUE*, et un *fac simile* de l'écriture de musiciens célèbres.

ANNONCES : 50 c. la ligne de 28 lettres.

Paris, Dimanche 28 juillet 1839.

SOMMAIRE. *Les Treize*, de M. Halévy. Partition, par Fétis. — Physiologie du violon, par H. Blanchard. — Concours du Conservatoire. — Séance musicale des écoles gratuites de Paris, par A. de La Fage. — Anecdote. Souvenirs d'un vieil amateur. — Nouvelles. — Annonces.

LES TREIZE,

Opéra-comique en 3 actes, musique de M. HALÉVY.

PARTITION (1).

Un jeune musicien, lauréat de l'Institut, fit, il y a douze ans, son entrée dans la carrière du théâtre par un opéra-comique assez froidement accueilli par le public. Élève du Conservatoire de Paris, de ce Conservatoire si souvent dénigré depuis son origine, quoiqu'il n'y ait en France de musique que par lui, il n'était point un de ces musiciens improvisés, que les badauds considèrent comme des hommes de génie, par cela seul qu'ils sont ignorants; son éducation artistique n'avait pas coûté moins de dix ans d'études, et le plus savant des maîtres modernes avait long-temps dirigé ses travaux. Après une victoire de concours, huit années s'étaient encore écoulées en méditations, sans que notre musicien pût parvenir à se produire au grand jour de la rampe d'un théâtre. Enfin, il lui fut permis d'ajuster des mélodies sur une de ces froides pièces dont il n'y a que trop à l'Opéra-Comique; et *l'Artisan* vint révéler au public le nom d'Halévy, et réjouir de sa faiblesse les antagonistes du Conservatoire, qui enregistrèrent un nouvel avortement d'espérances académiques. Ainsi, Auber avait été condamné après *le Séjour militaire*, et *le Testament et les Billets doux;* ainsi, Hérold fut considéré comme un artiste médiocre jusqu'à ce qu'il eût écrit *Zampa* et *le Pré-aux-Clercs*, quoiqu'il y eût des beautés très remarquables dans ses autres ouvrages.

Je l'avouerai, l'auteur de *l'Artisan* ne me fit point prévoir à son début ce qu'il devait être plus tard. Je lui trouvai de la sécheresse et je ne sais quelle timidité de conception et de faire qui ne semblait pas justifier le temps qu'il avait employé à s'instruire. Je ne savais pas alors aussi bien qu'aujourd'hui que si le mécanisme de l'art d'écrire ne se peut apprendre qu'à l'école, le talent qu'il met en œuvre ne se développe qu'en s'exerçant lui-même, et que c'est par l'expérience de ses fautes que ce talent grandit et se fortifie.

Une distance immense séparait *l'Artisan* de *Clari*, opéra italien en trois actes, écrit deux ans après pour madame Malibran. *Clari* eut pourtant peu de succès; mais cette fois la faute était plutôt celle du public que du musicien. Il ne pouvait entrer dans la tête d'un *dilettante* qu'un opéra à son usage eût vu le jour sur les bords de la Seine. Cependant, Halévy grandissait insensiblement; *le Dilettante d'Avignon*, *la Langue musicale*, le ballet de *Manon Lescaut* et *la Tentation* lui avaient fourni des occasions de donner progressivement plus de nerf à son style, plus d'entraînement à son expression dramatique, plus de variété à sa manière. Huit années s'étaient écoulées depuis la première représentation de *l'Artisan* lorsque *la Juive* vint montrer dans l'auteur de ces deux ouvrages une complète transformation, un pygmée devenu géant.

Ce n'est pas à dire que cette transformation fût comprise tout d'abord. Écrasée sous le luxe inusité déployé dans ce drame, la musique de *la Juive*, malgré ses nombreuses et réelles beautés, ne parut être que l'accessoire du spectacle.

(1) Cet intéressant article est extrait du *Temps* (25 juillet), journal grave et consciencieux : nous ne doutons pas que la reproduction n'en soit agréable à nos lecteurs.

Je me souviens que je n'entendis cet ouvrage qu'un mois après la première représentation : il était alors convenu entre les journalistes et les gens du monde, qu'il fallait voir *la Juive* pour son cortége du concile et son repas servi à cheval, mais que la musique n'était qu'un travail harmonique fait pour causer plus de fatigue que de plaisir. Je ne partageai pas cette opinion, et je dis alors dans un article de ma *Revue musicale* que l'opéra d'Halévy était un de ceux qui font le plus d'honneur à l'école française, et qu'il serait un jour considéré comme tel. Je ne m'étais pas trompé : les oripeaux de *la Juive* se sont fanés, mais sa musique s'est chaque jour élevée davantage dans l'opinion ; son succès a été universel, non seulement au théâtre, mais au concert, aux salons ; et j'ai vu les Allemands classer cette composition parmi les plus belles de notre époque.

La flexibilité du talent est une des qualités les plus rares ; il est bien peu d'artistes, même parmi ceux dont le talent est le moins contestable, qui ne se formulent, et dont les différentes productions ne se rattachent à une manière plus ou moins arrêtée. Immédiatement après la mise en scène de *la Juive*, Halévy donna une preuve évidente de sa facilité à varier son style dans la partition de *l'Eclair*, dont la musique élégante et légère forme un contraste remarquable avec le ton élevé de l'ouvrage précédent. C'est de l'époque où fut représenté cet opéra que date la réputation populaire du compositeur. Retenu à Bruxelles pour la direction du Conservatoire, je n'ai point vu *Guido et Ginevra*, grand ouvrage qui a soulevé des polémiques assez vives entre les journaux, et qui est l'objet d'opinions très différentes ; je n'en dirai donc rien, accoutumé que je suis à ne croire qu'en mon propre sentiment dans l'analyse des ouvrages d'art ; non que je conteste à d'autres les lumières nécessaires pour des analyses de cette espèce, mais parce que je crois que l'opinion qu'on se forme d'une composition dépend surtout du point de vue d'où l'on s'est placé pour la juger.

La dernière production d'Halévy est l'opéra-comique intitulé *les Treize*, dont la partition vient d'être publiée. Elle offre une preuve nouvelle de cette flexibilité de talent dont je parlais tout à l'heure, et que son auteur me paraît posséder à un degré remarquable. Il y a si peu d'analogie entre cette partition et celles qui l'ont précédée, c'est même quelque chose de si différent du système de la musique actuelle, que je ne saurais en établir le rapprochement avec aucun autre ouvrage. L'instrumentation y a un caractère tout particulier de détail qui en fait une des productions les plus curieuses qu'on ait jamais écrites. Cette instrumentation n'a point été faite comme un accessoire, comme un soutien des mélodies vocales ; elle ne se groupe point par masses plus ou moins compactes ; son dessin est si varié, ses formes ont un intérêt si intimement lié aux voix ; il y aurait si peu de possibilité de substituer toute autre instrumentation à celle-là sans anéantir à l'instant tout l'esprit de la composition, qu'il est évident que les moindres détails de l'harmonie et de l'orchestre ont été conçus d'un seul jet avec les mélodies vocales et l'effet dramatique. Dans quelques morceaux, les détails sont si délicatement agencés, que toute cette musique semble se mouvoir sur la pointe d'une aiguille.

Le public, et les critiques eux-mêmes, n'ont pas paru comprendre qu'il y a une véritable création dans ces formes insolites ; mais pour qui sait analyser rapidement la musique en l'écoutant, il ne peut y avoir de doute à cet égard. Je fus donc frappé de cette nouveauté lorsque j'entendis *les Treize* pour la première fois, et j'éprouvai un vif désir de lire la partition, pour retrouver sur le papier ces détails dont l'exécution m'avait procuré des sensations nouvelles. C'est donc avec beaucoup d'intérêt que je viens de parcourir cet ouvrage, qui sera certainement classé par les connaisseurs parmi les productions remarquables de l'art, quelle que soit d'ailleurs leur opinion sur la juste application du système de M. Halévy à la musique dramatique. Je dois le dire aussi, la lecture de la partition des *Treize* a confirmé mes premières impressions, nées d'une certaine monotonie qui résulte de l'usage d'un pareil système dans toute la durée d'un opéra en trois actes. J'engage le savant artiste à examiner lui-même son innovation sous le rapport de la place qu'elle peut occuper dans un opéra, et du développement qu'il est permis de lui donner sans fatiguer l'attention du public, nécessairement peu habile dans l'art d'analyser avec promptitude, et dont les impressions se transformeraient en fatigue si elles exigeaient de lui un travail incessant d'intelligence.

Le premier morceau de la partition des *Treize* (l'ouverture) offre le résumé le plus piquant du système dans lequel l'ouvrage entier est écrit. Vive et spirituelle, cette ouverture est remplie d'oppositions d'effets dont la contexture est absolument neuve, mais qui exigent une précision parfaite de la part des exécutants. La critique pourrait peut-être trouver puérile la division des premières phrases de violon entre le premier et le second, puisque, n'y ayant qu'une seule partie, les premiers violons seuls pourraient exécuter toute la phrase. Mais ici la musique écrite peut induire en erreur sur l'effet, car les dispositions des violons en groupes de premiers et de seconds, placés dans des positions différentes à l'orchestre, font très bien entendre la différence des lieux d'où part le son ; en sorte que la phrase, divisée entre deux groupes d'instruments, saisit l'oreille de l'idée de précision dans les répliques, et lui procure des sensations d'un genre particulier.

Après l'exposition simple des vingt-deux premières mesures, le thème se développe entre les différentes voix, l'intérêt s'accroît par degrés jusqu'à l'explosion de la masse entière de l'orchestre ; puis, par un retour prompt aux détails légers, la composition arrive (pages 12 à 16) à une phrase gracieuse dont l'instrumentation est d'une remarquable élégance. Après cette phrase vient un mouvement plein de chaleur et d'énergie qui ramène à des détails charmants dont l'analyse serait trop longue. Les formes de cette ouverture ne ressemblent point aux trois coupes principales généralement adoptées pour ce genre de morceau : c'est une nouveauté introduite dans l'art.

Au chœur de l'introduction, Halévy a fait un heureux emploi du rhythme boiteux d'une phrase de cinq mesures, qu'il a rendu régulier par la symétrie de la suite. Il y a dans ce chœur beaucoup de verve, d'entraînement ; le compositeur y a abandonné son système de détail pour y jeter toute l'énergie des masses vocales et instrumentales. Ce moyen lui fournit une opposition très favorable pour arriver à l'entrée du marquis de Rosenthal par un mouvement modéré où l'intérêt est placé dans l'orchestre avec beaucoup de bonheur, pendant que les personnages échangent des paroles qui, certes, n'ont rien de musical. Il y a dans toute l'instrumentation de ce morceau une coquetterie charmante qui peint bien la fatuité des petits-maîtres à bonnes fortunes d'autrefois, et qui n'est interrompue que par la simplicité du trait des paysans en chœur sur ces paroles :

> Mais c'est affreux, c'est une horreur.
> Etc.

Puis vient la jolie mélodie :

> Il est dans Naples la jolie
> Treize seigneurs beaux et galants ;
> Etc.

dont les paroles sont rhythmées par la musique d'une manière originale. L'introduction est terminée par la reprise

du premier chœur qui termine chaleureusement cet excellent morceau.

Quoique rempli de détails arrangés avec tout le talent qu'on peut attendre d'un maître consommé dans l'art d'écrire, j'aime moins l'air d'Hector, chanté par Chollet. J'y trouve ces formes bâtardes de notre opéra-comique; formes rétrécies, arrangées à la taille de certains chanteurs, où rien de grand ne peut se développer, et qui ne sont que des modifications plus ou moins adroites de cet air éternel de Martin, qui se reproduit depuis cinquante ans.

Le finale du premier acte, qui commence par un charmant trio, me plaît bien davantage. Les auteurs des paroles, à qui les musiciens ont souvent demandé des vers courts, ont abusé de l'emploi de ces petites mesures en plaçant au commencement de ce trio des petits vers de couplets de facture qui ne peuvent fournir que des rhythmes coupés au musicien. On aurait pu douter de la possibilité d'arrondir un phrase musicale sur des paroles semblables :

> Trouble extrême,
> Elle est là;
> Oui, je l'aime,
> Et déjà
> A sa vue,
> Imprévue, etc.

Cependant la mélodie placée par Halévy sur ces vers est pleine de charme, et l'enchaînement de sa phrase a dissimulé avec beaucoup d'adresse le morcellement du rhythme poétique. Le second mouvement de ce trio offre une contexture d'imitation canonique sans roideur scolastique et d'un bon effet; ce n'est qu'ainsi qu'il est permis d'employer ces formes scientifiques à la scène. Tout le reste du morceau renferme des détails et des dispositions d'un bon effet.

Après des couplets qui auraient pu être piquants, on trouve au deuxième acte un duo qui était difficile à faire, parce que, également dépourvue d'intérêt dramatique et de véritable comique, la situation n'offre qu'une mystification dont le public a le secret. Le musicien devait tout tirer de lui-même pour l'intérêt de ce morceau. Celui qu'a fait Halévy est l'œuvre d'un grand musicien et d'un homme qui connaît à merveille l'effet scénique; il y a mis des traits charmants, entre autres la jolie phrase reproduite dans l'ouverture; mais peut-être aurait-il dû le faire moins long, en évitant la répétition de l'ensemble du premier mouvement :

> O nature! ô sympathie! etc. »

Il n'y a que des éloges à donner au quatuor suivant, tant sous le rapport du choix des mélodies que sous celui de la délicatesse des détails; tout y est piquant, spirituel et à l'effet. Morceau complet, ce quatuor termine le deuxième acte de la manière la plus heureuse.

Le troisième acte affaiblit un peu l'impression des deux premiers; mais je pense que le compositeur a moins de reproches à se faire à cet égard que les poëtes; car les motifs des morceaux qu'ils lui ont fournis sont de réminiscence, ou manquent de vérité et de comique. Ainsi, le sujet de l'air chanté par *Isella* est presque un calque de l'air de *Késie* dans *le Calife de Bagdad*. Certes, la composition d'Halévy ne ressemble point à celle de Boïeldieu; mais il s'agit d'une femme qui veut plaire, qui dansera avec les Français, valsera avec les Allemands, et la similitude du sujet n'échappe pas au public, qui tient peu de compte au compositeur de ses efforts pour être neuf sur un thème suranné. Sans être très remarquable, l'air écrit par Halévy est aussi bien que peuvent l'être des morceaux de ce genre lorsqu'ils ne sont point inspirés, passionnés, dramatiques ou comiques.

Le duo qui suit cet air est bien posé : Halévy en a fait un très bon morceau aussi agréable de mélodie que piquant par son rhythme et neuf par son système d'instrumentation; il est d'un effet complétement satisfaisant. D'ailleurs, très remarquable par les qualités du style, il est écrit avec la pureté d'harmonie qui brille dans tout le reste de l'ouvrage.

Les couplets qui suivent ne sont pas d'un bon effet à la scène, et cependant ils sont faits avec esprit; mais rien de plus froid que la position du personnage qui les chante. Cette position est si fausse que, placée vers la fin d'un ouvrage long où il y a beaucoup de musique, elle aurait pu compromettre le sort de la pièce si la gaieté du deuxième acte et le mérite du travail du musicien n'avaient d'avance assuré son succès.

Après tant de musique, il devenait difficile d'écrire encore un long duo enchaîné avec le finale sans qu'il en résultât quelque froid et quelque fatigue : Halévy l'a fait avec le talent qu'on pouvait attendre de l'auteur du reste de l'opéra. Placé ailleurs avec tous ses détails, ce morceau serait d'un effet certain; mais le système qui y domine a déjà occupé la plus grande partie de l'opéra, et là ce système m'a paru causer quelque fatigue aux spectateurs, qui désirent le dénouement de l'intrigue conçu comme il l'avait été par les auteurs du livret; il était difficile que ce duo fût plus rapide dans sa marche; mais je crois que la pièce aurait gagné à un morceau plus court et d'une facture plus simple.

Telle est, dans mon opinion, la valeur de la nouvelle partition d'Halévy; nul doute que sa publication n'ajoute à la réputation de ce compositeur, une des gloires actuelles de l'école française.

FÉTIS père,
Directeur du Conservatoire de Bruxelles.

PHYSIOLOGIE DU VIOLON.

En parlant dernièrement dans la *Gazette musicale* des nombreux pianistes qui stationnent à Paris ou sillonnent l'Europe en tous sens, nous disions que le piano semble disputer au violon son titre immémorial de roi des instruments : c'est une usurpation qu'il est bon de signaler et d'arrêter si faire se peut. Certainement le piano traduit, résume on ne peut mieux la pensée du compositeur; l'harmonie est aussi complète que possible sur cet instrument, et même, grâce à l'admirable fabrication de MM. Erard, Pape et Pleyel, des hommes à l'organisation exquise et toute exceptionnelle tels que Thalberg, Chopin ou Kontski, sont parvenus pour ainsi dire à soutenir le son, à chanter sur le piano et à vous donner une idée assez complète d'un simple *Lied* de Schubert, comme des grandes épopées musicales de *Guillaume Tell*, des *Huguenots* et même des symphonies de Beethoven; mais ce n'est pas une raison pour sanctionner par notre silence l'espèce de déchéance qui semble menacer le plus expressif comme le plus nécessaire des interprètes de la musique intime et du grand drame instrumental : il y tient la place qu'occupe dans le drame lyrique le premier ténor, qui, éclatant, passionné, brillant, y règne s'il n'éclipse toutes les autres voix; de même que Rubini, chanteur moins parfait que Tamburini, plaît plus par l'acuité audacieuse de sa voix; de même que mesdames Damoreau et Meley-Grisi séduiront toujours plus, provoqueront l'enthousiasme et enlèveront bien mieux les suffrages que les plus beaux *contralti* qu'on peut entendre.

Si l'on a dit avec juste raison en littérature que le style c'est l'homme, on en peut dire autant du violon en musique; car nul instrument ne s'associe, ne rend mieux les impressions physiologiques de celui qui le joue. Sans tom-

ber dans le ridicule du danseur Marcel qui voyait tout dans un menuet, il est évident que la rondeur, l'ampleur, la puissance du son sur le violon, le développement large et impressionné de l'archet, son élégance, la noblesse de la pose dénotent une supériorité d'organisation dans l'individu qui est doué de ces heureuses qualités. Le violon est le diapason constatant la justesse et l'harmonie des facultés physiologiques de l'homme. Or, comme il faut une résolution forte, héroïque, un travail obstiné de dix heures par jour, et par-dessus tout cela une sensibilité exquise, un désintéressement absolu pour se placer en première ligne dans l'art de jouer du violon, on conçoit que, par le temps d'idées positives où nous sommes, on préfère cultiver le piano, instrument à la mode, sur lequel on est pour ainsi dire sûr d'être de la première force dans un temps donné, et qui vous met à même de gagner beaucoup d'argent. Mais comme il est du devoir de tout critique consciencieux de signaler les aberrations d'école et de tendre toujours vers la philosophie de l'art, nous pensons que les amateurs sérieux de Paris et surtout de la province nous suivront avec plaisir dans le coup d'œil rapide que nous allons jeter sur l'origine du violon, les maitres et les différentes écoles de cet instrument qui ne peut cesser d'être en honneur sans que l'art musical s'éteigne parmi nous.

Le violon remonte à la plus haute antiquité; plusieurs bas-reliefs nous le représentent tel qu'il est aujourd'hui. Une pierre fine antique du cabinet du marquis de *Maffei* nous fait voir Orphée assis sur un tertre, charmant les animaux les plus féroces par les sons qu'il tire d'un instrument, et cet instrument est un violon dont il joue avec un archet semblable à ceux en usage aujourd'hui. Dans les tableaux de Philostrate, on voit sur un puits antique plusieurs violons pareils aux nôtres, à l'exception que le manche en est plus court. Amphion y est aussi représenté jouant d'une espèce de viole à cinq cordes.

Au IXe siècle, en France, on se servait du violon, qui se nommait alors *rebec*; il n'avait que trois cordes. On ignore en quel tems on y en ajouta une quatrième. De La Borde, dans ses Essais sur la musique, pense que ce dut être avant le XVIe siècle *puisque*, dit-il, *les meilleurs violons que nous ayons encore sont ceux que Charles IX, roi de France, fit faire à Crémone par le fameux* AMATI, *et que ce sont encore les plus beaux modèles possibles*. Ce ne serait pas tout-à-fait une raison pour que le violon français eût été monté à quatre cordes dès le temps d'*Amati*. Ce qui pourrait cependant le faire croire, c'est qu'on a vu en Bretagne un violon ayant pour nom d'auteur *Joann. Kerlino, ann.* 1449, portant quatre cordes. Le manche ne paraissait point avoir été changé non plus qu'une petite attache en ivoire, fixée à la place du bouton d'aujourd'hui, et percée de quatre trous pour y fixer autant de cordes. Ce violon était plus bombé que les nôtres et ses formes n'étaient pas exactement rondes; il rendait des sons doux, mais un peu sourds comme la majeure partie des instruments qui nous restent d'*Amati*.

Les violons de *Stradivarius* ont, en général, plus d'éclat, et ne le cèdent point aux premiers pour la beauté et l'élégance des patrons. Ils ont été fréquemment et heureusement imités par la lutherie moderne. Ceux de *Stainer* sont encore estimés, mais on tient pour certain qu'il n'en a jamais fait que douze, et que le roi de Prusse, Frédéric-le-Grand, les recueillit à quelque prix qu'on en demandât. Si ce fait, auquel la mort prématurée de *Stainer* a donné quelque fondement, est vrai, les violons que nous croyons de *Stainer* ne seraient pas de sa main, mais de son école. Ce luthier eut un frère nommé *Marc*, ermite reclus, qui fit aussi des violons, mais ils sont bien inférieurs à ceux du premier.

De l'école de *Stainer* sortirent les *Mathias Clots* père, *Georges* et *Sébastien Clots* ses fils. Il nous reste d'eux les violons du *Tyrol*, dont le son est pur et argentin, mais faible. Il existe peut-être en France trois mille violons étiquetés *Jacobus Stainer*; on sait qu'ils y ont été introduits par des ouvriers allemands qui travaillaient d'après ses modèles. Aux luthiers célèbres que nous venons de citer il faut ajouter *Guarnerius* et *Maggini*, qui ont peu travaillé, mais qui ont laissé d'excellents instruments. Ceux du dernier sont rares et ont presque tous un double filet.

Les luthiers de Mirecourt ont joué un rôle assez brillant dans l'ancienne lutherie par l'imitation des maîtres. Au nombre des bons ouvriers français, il faut citer *Jacques Bocquay* et *Pierret*, dont il reste encore d'assez bons instruments. Le premier en a fait davantage; le second a plus soigné les siens. *Antoine Despont* et *Véron*, contemporains de *Bocquay* et de *Pierret*, ont laissé des violons qui étaient assez recherchés il y a trente ans, mais qui ont presque entièrement disparu du commerce de la lutherie.

Bocquay eut pour successeur *Guersan*, son élève; il donna un beau fini à ses violons, et en fit qui allèrent de pair avec ceux d'*Amati*, qui maintenant sont peu estimés à cause de la faiblesse du son. *Guersan* occupait beaucoup d'ouvriers; il est sorti nombre de violons de son atelier. Ceux qu'il a établis lui-même sont aisés à distinguer par leur vernis à l'huile, et il en existe au plus douze ou quinze. Tous les autres ont été vernis à l'esprit-de-vin, procédé plus expéditif, mais qui ne laissa pas que de discréditer dans le temps les violons de *Guersan*. *Salomon* rivalisa avec ce luthier; ses basses surtout eurent assez de succès. *Castagnery* et *Saint-Paul* firent des petits violons d'accompagnement qui furent estimés. *Lagetto* a joui d'une certaine réputation; mais il vernissait aussi ses violons à l'esprit-de-vin.

La lutherie ancienne et provinciale n'a rien offert de bien recommandable, à l'exception du nom de *Médard*, luthier lorrain de Nancy. Contemporain d'*Amati* fils, il s'en montra presque le rival. Ses violons, comme ceux de son modèle, sont d'un petit patron et d'un petit son, mais doux et mystérieux; on les a souvent confondus avec eux. *Harmant* eut quelque réputation à Bordeaux; *Févrot*, à Lyon faisait vers 1805 d'assez bons violons avec des basses de viole ou violes d'amour. *Michelot*, luthier de Paris, et quelques autres, suivirent cet exemple; mais nous ne sachions pas qu'il en soit résulté d'excellents violons. Les quintes fabriquées ainsi ont eu plus de succès, ce qui ne nous semble pas une compensation suffisante de la destruction totale de vieux instruments dont la disparition fera peut-être un jour une lacune dans l'histoire des instruments. *Finth*, ouvrier allemand, se distingua dans le genre de Stradivarius; puis *Saunier*, élève de *Lambert*, Lorrain, nommé le charpentier de la lutherie, fit aussi de très beaux violons. *Picle*, élève de *Saunier*, obtint un instant la vogue par ses violons; mais ils tombèrent bientôt dans l'oubli, comme de notre temps ceux de *Chanot*, qui a voulu en changer la forme, et qui a échoué dans cette tentative. Ce novateur, pour la forme, était officier de marine. Son frère, qui était et est encore luthier, s'en tient à la forme classique, et il fait bien. *Ropiquet*, père de la danseuse qui était il n'y a pas long-temps à l'Opéra, et du danseur-musicien qui imitait si bien Paganini... par la pantomime en jouant du violon, *Ropiquet* père, qui est mort récemment, était un des plus grands connaisseurs en violon qui ait jamais existé. Aucun luthier de Paris ne récusait son jugement sur le nom de l'auteur d'un violon ancien, sur l'époque ou il avait été fait, sur sa valeur, etc.

Il faut citer encore dans les luthiers de Paris passés et actuels, *Koliker*, excellent raccommodeur; *Aldric* et *Lupot*,

auteurs de quelques bons violons; *Gand*, *Williaume*, *Laprévote*, *Aubry-Aldric*, neveu et successeur de celui dont nous venons de parler, et *Thibout*, luthier de l'Académie royale de musique, du roi et des princes, qui ne jouent guère de violon, à ce que nous croyons. En 1830, le peuple qui prit les Tuileries brisa les violons de la chapelle du roi Charles X parce qu'ils étaient ornés de fleurs-de-lys d'or sur les éclisses. Il serait curieux de s'enquérir si ce dégât a été réparé, et *qui est-ce qui a payé les violons;* mais comme cela aurait peut-être l'air d'une indiscrétion épigrammatique, nous n'irons pas aux informations.

Les écoles anciennes et modernes d'Italie, de France, d'Allemagne et de Belgique feront le sujet de l'article suivant, dans lequel, après un aperçu rapide des méthodes qu'elles ont produites, nous nous livrerons à une appréciation des célèbres violonistes passés et de ceux du temps présent.

Henri Blanchard.

CONCOURS DU CONSERVATOIRE.

Les concours du Conservatoire se divisent en deux séries : les concours à huis clos, et ceux qui sont publics. Ceux-ci ne commenceront que le jeudi 1er août; les premiers ont eu lieu la semaine dernière. Dimanche, 21 juillet, les concurrents de fugue et d'harmonie entrèrent en loge. Le lendemain, lundi, le jury, composé de MM. Chérubini, Berton, Benoist; Zimmerman, Panseron, Dourlen et Bienaimé, s'assembla au secrétariat pour la lecture et le jugement du concours de contre-point. Aux termes du règlement, chaque concurrent avait écrit une fugue à quatre parties sur un sujet qui leur avait été donné au moment de leur entrée en loge. Chaque fugue est signée par son auteur, et la signature recouverte par une bande de papier cachetée; elle porte en outre un numéro d'ordre tiré au sort par les concurrents. Il en résulte que le jury ne connait point les auteurs des fugues qu'il est appelé à juger, et que ses arrêts ne portent que sur des numéros. Après la lecture et l'examen des six fugues, examen qui dura plus de deux heures, M. Chérubini, président, posa la question suivante: Y a-t-il lieu à premier prix? Oui, à l'unanimité. Le dépouillement du scrutin donna pour résultat : Premier prix à l'unanimité au n° 5, et le même prix au n° 6 à une majorité de cinq voix sur sept votants, ces deux numéros ayant été remarqués comme les mieux écrits et dignes tous deux du premier prix. M. Chérubini ayant décacheté les bandes de papier qui couvraient les signatures des deux numéros, nomma les deux lauréats; ce sont : MM. Baptiste (qui avait écrit le n° 5), et Mozin (auteur de la fugue n° 6), tous deux élèves de M. Halévy. Ces deux jeunes gens furent appelés et connurent la décision du jury par la bouche du président. Le second prix fut décerné dans la même forme aux nos 1, qui obtint l'unanimité, et 3, qui eut la majorité simple. Les noms décachetés firent reconnaître M. Hubert, élève de M. Halévy, comme ayant écrit le n° 1, et M. Franck, élève de M. Leborne, le n° 6.

Le mardi 23, eut lieu le jugement du concours d'harmonie et d'accompagnement-pratique. Ici se présente l'occasion de signaler un vice qui nous semble radical dans le mode d'enseignement de cette branche des études du Conservatoire. Pourquoi cet amalgame de l'harmonie et de la lecture des partitions, amalgame de deux choses qui, à nos yeux, n'ont pas plus de rapport entre elles que la grammaire n'en a avec la traduction d'un auteur? Ce système erroné entraîne à sa suite plusieurs inconvénients, entre autres celui de ne recevoir que des pianistes dans les classes d'harmonie; et voilà, par une décision qui nous semble avoir été prise assez légèrement, tous les élèves qui cultivent un autre instrument que le piano, privés de l'espérance de recevoir une instruction que nous croyons indispensable à tout instrumentiste consciencieux. Il n'est qu'un seul moyen de remédier à un état de choses aussi peu conforme aux intérêts de l'art, c'est de rétablir, ainsi qu'elle existait il y a quelques années, la classe consacrée spécialement à l'accompagnement pratique et à la lecture de la partition, et d'admettre dans les classes d'harmonie tous les élèves qui demandent avec instance à se nourrir d'études fortes et substantielles. Tout le monde gagnera à cette amélioration, les professeurs d'harmonie et ceux de contre-point : car les premiers, en pouvant consacrer plus de temps à chaque élève, rendront leurs leçons plus fructueuses; et les derniers ne seront plus obligés d'enseigner les premières notions d'harmonie, c'est-à-dire la grammaire de la musique, à ceux qu'ils doivent initier aux principes de la rhétorique.

La classe d'harmonie des femmes n'a rien obtenu cette année. La classe des hommes a remporté un premier prix et un second : ce sont MM. Duvernoy (premier prix), et Mertens (second prix), élèves de M. Dourlen.

Il est presque à regretter que le concours de solfége ne soit pas public. Ne serait-ce pas, en effet, un spectacle intéressant que celui d'enfants de dix à douze ans, lisant une leçon hérissée de clefs et de modulations avec l'aplomb de professeurs consommés? Peut-être (et c'est là la raison qui a fait décider que ce concours aurait lieu à huis clos) l'intérêt irait-il en s'affaiblissant, et finirait-il par faire place à l'ennui, quand le public se verrait condamné à entendre trente et quelques fois la même leçon et les mêmes questions sur les mêmes principes. Nous ajouterons que nous croyons que ceux de messieurs les professeurs du Conservatoire qui acceptent pour ce jour là les fonctions de juré, font acte de courage et de bons citoyens. Quoi qu'il en soit, le concours de solfége a été aussi brillant cette année que les années précédentes. Voici les noms des jeunes gens qui ont remporté des prix :

HOMMES. *Premier prix.* — MM. Gand, Guignot, Bety, Botte.

Second prix. — MM. Laboureau, Mangeant, Portéhant, Carteret, Dumas.

Accessit. — MM. Vital, Bouton.

FEMMES. *Premier prix.* — MMlles Chauvillerain, Levaco, Nermel, Woislin.

Second prix. — Mlles Rifaut, Beauchesne, Nordet, Lehuen 2e, Delsuc.

Accessit. — Mlles Brocard, Squeville, Ménard, Martainville.

Le concours d'orgue a ouvert sa séance du jeudi 25; on sait que le programme de ce concours consiste dans l'accompagnement en contre-point rigoureux d'un choral, et dans l'improvisation d'une fugue à quatre parties. Le choral et le sujet de fugue sont choisis par le jury, séance tenante. Sur quatre concurrents qui se sont présentés, trois se distinguent par des qualités diverses, mais tous les trois par l'heureux choix des modulations et l'enchaînement logique des idées entre elles. MM. Bazin et Baptiste ont remporté le premier prix en partage, et le deuxième prix a été décerné à l'unanimité à M. Mozin. Ce même jour ont eu lieu les concours de contre-basse, trompette et basson. Nous donnerons les noms des lauréats à la fin de notre prochain article qui sera consacré aux concours publics.

N.

SÉANCE MUSICALE

DES ÉLÈVES DES ÉCOLES GRATUITES DE LA VILLE DE PARIS, SOUS LA DIRECTION DE M. B. WILHEM.

Nous avons l'année dernière attiré l'attention de nos lecteurs sur ces réunions si pleines d'intérêt, non seulement pour celui qui aime ou cultive la musique, mais aussi pour tous les amis du progrès et de l'amélioration sociale. En y revenant aujourd'hui, ce qui nous plaît le plus à constater, c'est l'accroissement qu'a pris cette excellente institution encore voisine de son berceau, et qui bientôt, nous l'espérons, sera en plein exercice dans toutes les villes de quelque importance. Aujourd'hui, dans le seul département de la Seine, l'enseignement du chant existe dans cinquante écoles mutuelles de l'un et de l'autre sexe : les frères de la doctrine chrétienne l'ont définitivement admis dans leurs écoles simultanées, et paraissent enfin vouloir, quoique d'un pas tardif, suivre le mouvement musical de la France. Ce n'est pas seulement pour les enfants qu'existent les moyens d'acquérir les éléments de la science musicale, onze classes du soir ont été ouvertes pour les adultes-hommes, et ont offert presque aussitôt des résultats admirables.

Une sage distribution des matières de l'enseignement musical fait que ceux des élèves qui ne sont pas encore en état de chanter reçoivent cependant une instruction préparatoire en participant aux chants des prières et des marches, ainsi qu'aux exercices généraux de musique vocale. Quant aux enfants qui reçoivent à cet égard une instruction spéciale, ils sont au nombre de plus de 3,500; les hommes qui fréquentent les cours d'adultes font un total de plus de 1,200. Nous avons voulu avant tout offrir ces détails statistiques qui n'ont pas besoin d'être commentés ; ils prouvent à la fois le mérite de la méthode, le zèle du directeur, et l'heureuse propension des jeunes Parisiens vers le plus décieux des arts.

Maintenant, disons un mot de la séance du dimanche 7 juillet ; elle a eu lieu à la Sorbonne dans la salle de distribution des prix du concours général. Ici je ne saurais retenir ma plume et ne pas demander compte à MM. de l'Académie de Paris des peintures vraiment grotesques et des sculptures ridicules dont ils ont *orné* cette salle. J'avais tout près de moi un jeune ouvrier qui chantait bien franchement sa partie de ténor, et qui, dans les moments où l'on ne chantait pas, faisait sur ces *décorations* des remarques si justes, si bien senties, et même si fines, que je crois qu'il doit avoir au moins la main aussi ferme que la voix, et tracer un trait de crayon avec non moins de vigueur qu'il attaque ses rentrées. Du reste, ne nous arrêtons pas à ce défaut d'une localité qui est sans doute éminemment *universitaire*, et souhaitons seulement que la nouvelle salle de concerts qui se construit à l'Hôtel-de-Ville le soit un peu moins.

L'exécution de tous les morceaux a été presque irréprochable et le succès complet. Tout a été dit sur le mérite et le zèle de M. Wilhem, mais nous ne voulons pas manquer l'occasion de le féliciter et de le remercier de nous avoir fait entendre des compositions que l'on n'a plus occasion d'exécuter ailleurs, telles que celles de Gossec et de Philidor. A propos de ce dernier, nous signalerons à l'habile professeur le beau chœur d'*Ernelinde*, *Jurons sur nos glaives sanglants*, qui produirait assurément un bel et grand effet. Nous avons entendu avec un bien vif plaisir le chœur de *Virginie* de M. Berton, et surtout un fragment de cet admirable finale des *Deux Journées* de Cherubini, pour lequel toutes les formules laudatives sont depuis longtemps épuisées.

Toute cette musique a été exécutée avec un ensemble parfait sans aucun accompagnement, et a excité un vif enthousiasme dans l'auditoire, composé comme à l'ordinaire des parents et amis des élèves, et d'un assez grand nombre d'artistes qui ont tous été complimenter M. Wilhem sur ses nouveaux succès. Nous ajouterons que nous avons remarqué avec une bien sincère satisfaction la présence de plusieurs fonctionnaires municipaux et aussi une certaine quantité de *beau monde*. A la bonne heure, que les gens riches ne craignent pas d'assister aux concerts des pauvres : en cette occasion c'est faire à la fois preuve de goût, d'esprit et de jugement, et montrer que l'on s'associe aux efforts des hommes qui croient à la possibilité de l'amélioration sociale, et qui pensent que les beaux-arts peuvent être à cet égard un des véhicules les plus prompts et les plus puissants.

Je ferai en finissant un appel à ceux de nos grands compositeurs qui ont assisté aux réunions des écoles Wilhem ; je les engagerais à écrire des morceaux spécialement destinés à ces réunions si réellement intéressantes et solennelles. Les pièces ainsi composées deviendraient le répertoire et le patrimoine de ces établissements ; et certes ce ne serait point une chose à dédaigner pour un grand maître de trouver l'occasion d'entendre ses compositions vocales rendues par l'organe consciencieux de cinq à six cents jeunes gens électrisés par l'honneur qui leur serait fait en une telle occasion. Que l'on songe aussi que les choses iront sans cesse croissant et s'améliorant ; que l'on pense que dans trois ou quatre ans au lieu de 600 chanteurs, élite de 6,000, on en aura 1,200, élite de 12,000, et qui tous auront appris dès l'enfance les éléments de la musique et du chant. De telles forces vocales méritent bien que l'on travaille expressément pour elles.

Vieux artistes, vieux amateurs, troupe respectable et glorieuse des vétérans de la musique, rappelez-vous quel était le chant populaire en France il y a cinquante ans, il y a trente ans, ou même il y a vingt et dix ans ; et vivez assez pour voir ce qu'il sera bientôt, ce qu'il sera demain.

Adrien de LA FAGE.

ANECDOTE.

SOUVENIRS D'UN VIEIL AMATEUR.

UN SUCCÈS DE CHAPEAU, ou UNE REPRÉSENTATION DU SYLVAIN.

On a dit avec raison qu'il n'y a pas de petits rôles pour un grand talent. Pourquoi le contraire n'est-il pas également vrai ? Pourquoi voyons-nous partout aujourd'hui de bien petits talents pour de grands rôles ?

Le brillant successeur de Molé, qui sous l'empire partagea le sceptre du Théâtre-Français avec Talma, et jeta sur la comédie un dernier reflet de cette exquise élégance de l'ancien régime, Fleury avait le don de faire valoir les moindres bagatelles, d'imaginer des effets là où d'autres n'auraient rien vu. C'est là l'une des qualités principales du véritable artiste, auquel on peut appliquer non moins qu'à l'écrivain, ce mot de Beaumarchais : métier d'auteur, métier d'*oseur*. Il faut qu'il crée, qu'il invente avec cette heureuse hardiesse dont nous avons eu naguère un éclatant exemple à la reprise de *Guillaume Tell*, pour le début de Duprez, quand ce virtuose a enthousiasmé tout un auditoire avec le fameux *suivez-moi*, qui jusque là passait tellement inaperçu, qu'on avait même fini par passer tout l'air.

Revenons à Fleury. A l'époque où il était dans tout l'éclat de sa vogue, un bénéfice fut annoncé à l'Opéra pour un de ces talents hors ligne, comme lui l'idole du public. Parmi les pièces qui composaient cette représentation, figurait un petit opéra-comique de Grétry, le *Sylvain*, chanté et *joué*

(ce mot-là n'était pas un non-sens alors) par l'élite des artistes de l'Opéra-Comique.

Or, la bénéficiaire (car c'était une femme, une jolie femme, une de ces solliciteuses auxquelles on ne refuse rien), la bénéficiaire, disons-nous, tenait extrêmement à pouvoir mettre le nom de Fleury sur son affiche, pour compléter sa collection de célébrités théâtrales. Par malheur la composition du spectacle n'offrait aucun rôle convenable pour lui.

Avec une abnégation d'amour-propre dont nous ne calculerons pas le plus ou le moins de désintéressement, Fleury tira d'embarras sa séduisante rivale dans la faveur du parterre; il s'offrit de lui-même à jouer, dans le *Sylvain*, le seigneur, qui ne parait qu'au dénouement.

Cette annonce piqua vivement la curiosité; c'était un bout de rôle tellement nul qu'il avait jusqu'alors été abandonné à ces pauvres diables d'acteurs qu'on appelle *utilités*, sans doute par ironie, et pour indiquer en antiphrase combien ils sont *inutiles* aux pièces et aux recettes. Tout le monde se demandait quel parti l'interprète sémillant des marquis du XVIIIe siècle pourrait tirer d'un personnage vieux et cassé qui n'a que quelques vers à dire et ne vient que pour écouter.

Mais écouter est un grand art au théâtre, et Fleury en connaissait toute la ressource.

En deux mots voici la situation où il avait là prendre part. Nous croyons qu'il n'est pas superflu de la retracer, autant que nous la trouverons dans nos lointains souvenirs; car la génération actuelle ignore presque complétement les anciens chefs-d'œuvre de nos deux scènes lyriques. Ainsi passe la gloire du monde.

Le fils aîné d'un riche seigneur a épousé, malgré son père, une femme sans fortune et sans naissance, quoique bien élevée d'ailleurs et d'honnête famille. Il a été banni, déshérité pour cette infraction aux préjugés nobiliaires du temps. Après de longues traverses, il est revenu chercher un asile dans le voisinage des lieux qui l'ont vu naître, et il y habite, pauvre et inconnu, une chaumière de paysan avec sa famille.

Une de ses filles se marie; pour le repas de ses noces il a transgressé les lois sur la chasse, et vient d'être arrêté par l'ordre de son propre frère (seconde édition du *Fier-en-Fat*, de l'*Enfant prodigue*). Sa femme n'a plus pour le sauver d'autre moyen que de demander sa grâce au vieux seigneur, père du coupable.

A ce moment de la pièce, la curiosité impatiente du public était, comme nous l'avons dit, excitée au plus haut point. Le seigneur paraît. Fleury avait accepté franchement toutes les conditions de l'épreuve; lui, l'élégant *Moncade*, il avait dissimulé la grâce de ses manières sous les rides profondes, le dos voûté, le costume un peu sombre d'un vieillard triste et souffrant.

Hélène (c'est le nom de la femme de Sylvain) se jette au devant de ses pas, l'arrête, le presse, le supplie. Fleury semble écouter les premiers mots de cette tirade assez longue avec l'indifférence qui accueille d'ordinaire les paroles de pauvres villageois sans éducation, comme ceux dont Hélène porte le costume; puis, tout-à-coup, frappé de la dignité de ses expressions et de ses sentiments, il se tourne vers elle, il la regarde, et tout en l'écoutant, comme par un mouvement instinctif, presque involontaire, sa main se porte peu à peu à son chapeau, le soulève et l'abaisse par degré et machinalement. Quand Hélène achevait de parler, le vieillard était dans l'attitude du salut le plus respectueux. Cette pantomime fut si vraie, si bien nuancée, elle traduisait si naturellement à l'œil du spectateur une impression de surprise et de respect en présence d'une femme si fort au-dessus de ce qu'elle avait paru d'abord, que le public fut comme frappé d'une commotion électrique. A peine laissa-t-on à Fleury le temps de dire les deux vers de réponse.

Ces accents, ce langage!...
Vous n'êtes pas née au village.

Et une triple salve d'applaudissements ébranla toute la salle, depuis le parterre jusqu'au cintre.

Le plus piquant de cette anecdote, c'est que le grand succès de Fleury dès son entrée ayant fait du bruit dans le monde des coulisses, le lendemain, le soi-disant acteur chargé à Feydeau du rôle du vieux seigneur, aborde un des spectateurs de la représentation à bénéfice : « Est-il vrai, dit-il, que Fleury se soit fait applaudir à trois reprises pour avoir ôté son chapeau à Hélène? — Oui, c'est vrai. — Eh bien! voyez, reprend le pauvre diable, ce que c'est que la prévention du public; moi, on ne m'a jamais applaudi dans le rôle, et pourtant j'entrais sans chapeau. »

P. D.

Nouvelles.

*** Lorsque l'on construisit le théâtre royal de l'Odéon, le plan tracé sur les terrains qui précèdent ce monument, donna une forme presque circulaire à la place qui s'étend devant lui, et imposa aux propriétaires des maisons qui s'y sont successivement élevées, la condition d'établir la façade sur le même modèle. Cette décoration, incomplète depuis plus de quarante ans, va être terminée cet été. A la place des masures qui occupent l'espace assez considérable compris entre la rue Racine et celle de l'Observance, on bâtit actuellement une grande et magnifique maison qui en s'accordant avec les autres complétera l'ensemble de ces constructions, dont l'aspect est aussi élégant que sévère.

*** F. Lablache, fils du tout-puissant Lablache, vient d'épouser miss Fanny Wyndham, jeune et jolie cantatrice anglaise non sans quelque célébrité.

*** L'un des amis de l'infortuné Nourrit, celui-là même auquel fut confié le soin de rendre les derniers devoirs à notre grand et malheureux artiste, M. Boisselot, de Marseille, vient de recevoir de la famille un médaillon à l'effigie de l'illustre chanteur. Ce précieux gage de reconnaissance porte pour exergue en lettres d'argent :

A LOUIS BOISSELOT,
LA FAMILLE D'ADOLPHE NOURRIT.

*** La première symphonie à grand orchestre de M. Turcas, qui a été exécutée avec succès aux concerts du Conservatoire et de la rue Saint-Honoré, vient d'être publiée au prix marqué de 30 fr. Cette symphonie, d'une exécution moins difficile que les œuvres gigantesques de Beethoven, se recommande particulièrement aux sociétés philharmoniques de la province.

*** Le temps a favorisé mardi dernier la fête brillante donnée par le Casino. Rien n'égale le luxe et l'élégance de ces fêtes délicieuses. L'aristocratie et tout ce que le grand monde compte d'illustrations ont pris définitivement le Casino sous leur patronage. Aujourd'hui a lieu la onzième fête pour laquelle l'administration fait de nouveaux préparatifs. La verve de Julien est infatigable; ses dernières compositions, remarquables d'originalité et de facture, ont eu un grand succès; ses airs de ballet, ses quadrilles sur des motifs des *Treize* ont surtout fait une vive impression. Les quarante danseuses seules suffiraient pour attirer la foule, si beaucoup d'autres attraits ne se mêlaient à celui-là.

*** Aujourd'hui dimanche, fête musicale aux concerts Musard, rue Vivienne.

MM. les abonnés recevront avec le présent numéro : *Romances sans paroles*, par Thalberg.

Le Directeur, MAURICE SCHLESINGER.

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

6e Année. — 1839. REVUE ET GAZETTE MUSICALE N° 35.

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS,

JOURNAL DES ARTISTES, DES AMATEURS ET DES THÉATRES;

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, DE BALZAC, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, CASTIL-BLAZE, PHILARÈTE CHASLES, F. DANJOU, EDME SAINT-HUGUE, ALEX. DUMAS, ELWART, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), AD. GUÉROULT, F. HALÉVY (de l'Institut), JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, G. LEPIC, LISTZ, MARX, EDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, L. RELLSTAB (rédacteur de la GAZETTE DE BERLIN), GEORGES SAND, J.-G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT A LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE.

Paris.	Départ.	Étrang.
3 m. 8	9 »	10 »
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	34 »	38 »

La Revue et Gazette Musicale paraît le dimanche et le jeudi de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la *Revue et Gazette Musicale de Paris*, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; et chez tous les marchands de musique de France.

Prix d'abonnement à la *Revue et Gazette Musicale*, 30 fr. par année.

IL SERA DONNÉ CHAQUE MOIS UNE LIVRAISON des *ARCHIVES CURIEUSES DE LA MUSIQUE*, et un *fac simile* de l'écriture de musiciens célèbres.

ANNONCES : 50 c. la ligne de 28 lettres.

Paris, Jeudi 1er août 1839.

SOMMAIRE. Exposition des produits de l'industrie (onzième article), pianos. MM. Kriegelstein et Plantade, M. Montal, par G.-E. Anders. — Les arts de luxe, par Fréderic Mab. — Du nouveau système de construction des orgues, par Toepfer; par Fétis. — Nouvelles. — Annonces.

Nous n'avons point l'intention de répondre aux attaques et aux injures de certain journal obscur; il nous suffit de dire que l'impartialité étant notre devoir, nous avons inséré, dans notre numéro du 4 février 1838, une correspondance de Berlin, en réfutation d'un article qui nous avait été adressé précédemment de la même ville sur Agnès de Hohenstauffen, *de M. Spontini.*

M. S.

EXPOSITION

DES PRODUITS DE L'INDUSTRIE.

(*Onzième article.*)

PIANOS. (Suite.) — MM. KRIEGELSTEIN et PLANTADE. — M. MONTAL.

En 1834, M. Kriegelstein débuta à l'exposition avec deux pianos carrés, dont l'un était à mécanisme en dessus. Ces instruments, surtout le dernier, qui se distinguait par une belle qualité de son et un travail extrêmement soigné, lui valurent la médaille d'argent. C'était un beau triomphe pour un artiste dont la fabrique n'avait que deux années d'existence. Encouragé par la distinction du jury et les suffrages du public, M. Kriegelstein a redoublé de zèle, son établissement a pris de l'extension, et il s'est présenté de nouveau au concours avec des pianos de formes diverses, dans lesquels il a introduit plusieurs perfectionnements, et qui sont dignes sous tous les rapports de la réputation dont il jouit dans le monde musical.

Il paraît, du reste, que ce facteur redoutait les regards indiscrets de quelques confrères, car ses instruments étaient soigneusement fermés, et ne s'ouvraient pas aux instances des visiteurs. Ce n'est qu'après le concours que nous sommes parvenu à les examiner.

M. Kriegelstein, aujourd'hui associé à M. Charles Plantade, a exposé un piano à queue, un piano carré et un piano vertical. Voici ce que nous y avons remarqué de particulier :

Le piano à queue a reçu un contre-sommier ayant le sillet en dessous, et placé sur les cordes de manière à les comprimer fortement, et à former ainsi leur point d'appui en opposition avec l'attaque des marteaux.

Ce système se rapproche de celui dans lequel le mécanisme est placé au-dessus des cordes en ce qu'elles sont frappées sur leur point d'appui. Il en résulte une pureté de son plus parfaite et une plus grande solidité quant à la conservation des cordes. Le coudage forcé que l'on est obligé de donner aux cordes qui reposent sur le sillet de l'ancien système, afin d'éviter le soulèvement que produit toujours l'effort du marteau frappant en dessous, empêche la corde de couler librement contre la pointe et la fait souvent casser en cet endroit. Dans le nouveau système, la corde coule librement sur le sillet, les pointes étant supprimées et remplacées par une tringle en cuivre légèrement creusée au point d'appui de cette corde.

Pour la table d'harmonie, M. Kriegelstein a adopté un système de barrage qui, sans la charger de trop grandes

épaisseurs de bois, la rend plus propre à soutenir la pesanteur des cordes, et en même temps plus sonore et plus favorable aux vibrations. Il emploie à cet effet une espèce de ressort en bois, composé de deux épaisseurs de sapin de table contrecollées ensemble et formant l'arc. Ce barrage, bien que mince et léger, donne à la table toute la force nécessaire pour résister à la charge des cordes, ce qui l'empêche de s'enfoncer. Il nous semble cependant que M. Kriegelstein n'est pas le premier qui a adopté ce procédé.

Quant au mécanisme, un utile changement a été apporté dans la disposition de la barre des marteaux. Au lieu de faire fonctionner chaque noix entre les languettes où une broche les traverse par octaves, M. Kriegelstein a monté chaque noix séparément de manière à pouvoir au besoin retirer un seul marteau sans les démonter tous, inconvénient auquel plusieurs facteurs ont également taché de remédier par des moyens plus ou moins semblables.

Rien de plus désagréable dans un piano que d'entendre les sons se prolonger et se confondre, surtout dans la basse, lorsqu'on lève le doigt de la touche; aussi a-t-on cherché depuis quelque temps à perfectionner les étouffoirs, qui n'atteignaient pas toujours le but de faire cesser immédiatement la vibration de la corde. Les étouffoirs à double patte, employés par M. Kriegelstein, produisent cet effet d'une manière satisfaisante.

En général, ce piano se distingue par d'excellentes qualités. Force et pureté de son, précision du clavier, construction solide, tout s'y trouve réuni. Aussi a-t-il fixé les regards du roi qui en a fait l'acquisition.

Nous passons au piano carré. Le mécanisme à frappement en dessus, remarquable pour sa simplicité et la solidité, est le même que celui de l'instrument exposé par M. Kriegelstein en 1834, et qui lui valut la récompense dont nous avons parlé plus haut. Il y a apporté quelques améliorations. Ainsi le cordonnet de soie dans lequel fonctionne le ressort qui relève le marteau, et qui était fixé dans le principe au manche de celui-ci, est adapté maintenant à la noix; il est rapproché vers le centre, et le mouvement du ressort étant diminué, il devient moins sensible au toucher. Le double étouffoir est également appliqué à cet instrument.

Le piano vertical, ou pianino, à deux cordes et six octaves et demie, n'a reçu aucun changement dans sa construction; mais MM. Kriegelstein et Plantade se sont livrés à des recherches pour en perfectionner le son de la basse.

On sait que dans le pianino les cordes sont posées verticalement. Cette disposition a un avantage sur les cordes obliques, en ce qu'elle permet de mieux les espacer, et de leur faire occuper, ainsi que dans les pianos à queue, l'étendue entière du clavier. Mais d'un autre côté elle oblige de restreindre les cordes de la basse, qui, vu leur peu de longueur (l'*ut* n'a que 34 pouces), ne peuvent avoir un volume de son égal à celui des pianos droits à cordes obliques. On a cherché à remédier à cet inconvénient en augmentant la grosseur des cordes, mais le but n'a été atteint qu'incomplétement. MM. Kriegelstein et Plantade ont cherché d'autres moyens pour obtenir un résultat plus satisfaisant. Ils ont pensé que l'on y parviendrait peut-être en se servant pour les cordes filées d'un métal d'une autre nature que ceux dont on a fait usage jusqu'à ce jour. Ils ont employé dans leurs essais diverses matières, même de l'or et du platine; mais des cordes ainsi filées deviendraient trop coûteuses pour pouvoir jamais les appliquer à la construction ordinaire des instruments. Aussi était-ce plutôt pour se rendre compte d'une expérience que ces facteurs ont fait ce dernier essai, dont le résultat, toutefois, a répondu à leur attente.

En ce moment ils continuent ces recherches, espérant trouver un alliage d'un métal moins coûteux, et qui, tout en produisant l'effet qu'ils se proposent d'obtenir, n'entraine pas une augmentation trop sensible dans le prix de leurs instruments. Il est à désirer que ces tentatives, réitérées avec persévérance, réussissent complétement, et dédommagent de leurs peines des artistes aussi zélés pour le progrès de leur art.

Nous apprenons avec plaisir qu'une médaille d'argent vient d'être destinée à ces facteurs. Le public approuvera, nous n'en doutons point, cette décision du jury qui rend justice à leur talent.

M. Montal s'est présenté cette année à l'exposition pour la première fois. Il y débute d'une manière qui lui fait honneur, et qui doit étonner davantage quand on considère sa position défavorable à l'exercice de son art.

Si la facture des pianos est un art difficile pour ceux qui jouissent de la plénitude de leurs organes, et qui peuvent voir les détails minutieux d'un instrument aussi compliqué, que dira-t-on d'un facteur, qui, frappé d'une cécité complète, se hasarde dans une carrière où tous ne réussissent pas, bien que disposant du secours de la vue? C'est cependant ici le cas. M. Montal est aveugle; malgré cette infirmité il a entrepris de faire des pianos, et ce qui est plus remarquable encore, il y a réussi.

Disons quelques mots sur cet artiste avant de parler de ses instruments.

Ce fut à l'âge de cinq ans et demi que M. Montal perdit la vue par suite d'une maladie. Entré plus tard dans l'institution des jeunes aveugles, à Paris, il y passa quelques années, et se livra principalement à l'étude des mathématiques et de la musique. Il s'exerça d'abord sur le violon, puis sur le hautbois, qu'il changea enfin contre le piano. Sa curiosité le porta naturellement à connaître tous les détails de cet instrument, et il y parvint, grâce à cette patience qui est le partage ordinaire de ses confrères en malheur. Il serait trop long ici de raconter comment il se procura un vieux piano qui lui permit de satisfaire ce désir, et dont il démonta et remonta toutes les parties. Une parfaite connaissance de la structure de cet instrument fut le résultat de ces pénibles recherches.

En 1830 M. Montal sortit de l'institution, et choisit l'état d'accordeur. L'habileté qu'il montra dans cette branche difficile de l'art ne tarda pas à lui attirer de nombreuses pratiques, parmi lesquelles se trouvaient même quelques facteurs (1). De cette manière, une grande quantité de pianos de toutes espèces lui passèrent par les mains: il eut l'occasion de se familiariser avec les divers mécanismes, soit français, anglais ou allemands, et d'en examiner tous les détails, ce qu'il fit avec une adresse étonnante; car à le voir démonter un instrument, prendre et remettre les moindres pièces, on ne se doutait guère d'avoir devant soi un homme privé de l'organe qu'on dirait indispensable à cette sorte de travail. Ce n'est, du reste, qu'un exemple de plus à citer dans l'histoire des aveugles qui se sont distingués par une merveilleuse habileté, et nous reviendrons à cet intéressant sujet dans un article que nous consacrerons à quelques aveugles qui sont parvenus à construire des instruments de musique.

Après avoir ainsi acquis une connaissance parfaite de la construction des pianos, M. Montal résolut d'en fabriquer

(1) M. Montal a publié, en 1834, un petit traité sur l'art d'accorder le piano. Cette brochure, qui eut les honneurs d'une traduction allemande, ne fut que l'avant-coureur d'un grand ouvrage dont l'auteur s'était occupé depuis long-temps, et qui parut sous le titre de: *l'Art d'accorder soi-même son piano*. C'est sans contredit le meilleur ouvrage qui existe sur cette matière.

lui-même. Il commença en 1833, aidé d'un seul ouvrier, car ses moyens ne lui permettaient pas d'aller trop vite. Bientôt il s'adjoignit un second ouvrier; aujourd'hui il en occupe jusqu'à treize ou quatorze, et le nombre des pianos sortis de son atelier dans l'espace de cinq ans s'élève à 172. Nul doute que son établissement ne prenne une plus grande extension, car il est en bonne voie, et les obstacles contre lesquels il avait à lutter dans l'origine sont vaincus par le succès.

Un des plus grands de ces obstacles a dû être sans doute la prévention du public, car un aveugle est peu fait pour inspirer de la confiance au vulgaire lorsqu'il s'agit de la confection d'objets qui demandent de la justesse et de la précision. On devait se méfier des pianos construits par un facteur qui n'en pouvait examiner la disposition et le mécanisme qu'en les tâtant du bout de ses doigts. Mais cette prévention s'est évanouie devant les bons résultats que M. Montal a obtenus, et qu'il doit à son intelligence rare, jointe aux soins plus minutieux encore que sa position même lui fait un devoir d'apporter à ses travaux. Tous ses instruments se sont rapidement vendus, et il a trouvé dans l'accueil des amateurs les encouragements que méritaient sa persévérance et son talent.

En commençant à fabriquer des pianos, M. Montal pouvait choisir l'un des systèmes existants et se contenter de l'imiter scrupuleusement. Il a mieux aimé faire de l'éclectisme en prenant ce que chacun lui semblait avoir de préférable et en y ajoutant des perfectionnements de son invention pour lesquels il s'est fait breveter. Plusieurs essais dont il s'occupe en ce moment, n'étant pas achevés, nous ne pouvons parler ici que des trois instruments qui ont figuré à l'exposition. Ce sont un piano à queue, un piano droit à cordes obliques, et un pianino à cordes verticales.

Le piano à queue, à bascule et à table renversée, présente une différence remarquable avec les pianos à queue ordinaires. La table d'harmonie se trouve placée au-dessus des cordes; elle est, de même que les cordes, située sous une carcasse mobile par des charnières et qui sort de l'enveloppe de l'instrument comme d'un étui, lorsqu'on veut mettre les cordes à découvert. La mécanique seule, logée dans le bas de l'instrument, occupe sa place ordinaire. D'après cette disposition, le marteau, bien que frappant la corde de bas en haut, la pousse contre le sillet et contre la table comme dans les pianos verticaux ou ceux à mécanisme en dessus; il en résulte un avantage réel pour la sonorité. C'est en considérant la belle qualité de son des pianos verticaux que M. Montal a adopté ce système, inventé par un facteur suisse nommé Kohl.

L'expérience prouve, dit M. Montal, que lorsqu'un corps mince, comme une table d'harmonie, est interposé entre les cordes vibrantes et l'oreille de l'auditeur, le son prend beaucoup plus de volume. On remarque généralement ce résultat à l'occasion d'un piano droit, quand le public est en face de l'exécutant, c'est-à-dire quand le piano est entendu par derrière; le piano retourné fait entendre le son dans sa plénitude.

La construction du nouveau piano à queue présente les mêmes conditions favorables à la sonorité et la propagation du son; car le marteau frappant la corde sur le sillet et contre la table d'harmonie, lance le son de bas en haut par l'intermédiaire de cette table, qui se trouve en contact avec la colonne d'air supérieure. La qualité de son devient meilleure, plus forte, et se propage avec plus d'extension.

Quant au mécanisme, M. Montal a tâché d'éviter autant que possible les frottements par la suspension du ressort et l'interposition de petites roulettes ou cylindres entre les points de contact. Il a pris un brevet pour cette invention, destinée à rendre le clavier plus facile et le mécanisme plus durable; car les frottements y sont presque annulés. On peut en outre régler toute la mécanique et déplacer les touches sans retirer le clavier.

Nous avons parlé plus haut de l'inconvénient qui résulte de la disposition ordinaire des étouffoirs et qui consiste à ne pas étouffer suffisamment le son lorsqu'on lève le doigt. Pour remédier à ce défaut, M. Montal emploie un second étouffoir qui se meut en sens contraire du premier et dans la petite partie de la corde, en sorte que celle-ci se trouve saisie à la fois par-dessus et par-dessous, par-devant et par-derrière le marteau. Ce mouvement simultané produit son effet d'une manière complète, en faisant cesser immédiatement les vibrations de la corde.

Une autre amélioration a été introduite dans cet instrument pour en assurer la solidité. M. Montal a mis pour chaque corde trois pointes sur le chevalet, ce qui permet de laisser les cordes droites dans toute leur longueur, et par là de supprimer la charge considérable ainsi que le tiraillement énorme qu'elles font éprouver à la table d'harmonie dans les pianos où l'on n'emploie que deux pointes. La table étant ainsi soulagée de la presque totalité de son travail, le bois ne perd plus de son neuf, et l'instrument doit se conserver plus long-temps.

Enfin M. Montal a supprimé dans le dessus de ce piano l'inutile portion de corde ordinairement située derrière le chevalet. A cet effet, une verge de fer se trouve vissée sur sur le sommier pour chaque note; cette verge de ver vient aboutir presque jusqu'au chevalet et recevoir les trois cordes de chaque unisson, ce qui remplace avantageusement le sommier prolongé.

M. Montal a soigné dans tous les détails la confection de cet instrument qui, à une belle qualité du son, réunit l'avantage d'un clavier prompt et facile, et dont la solidité est garantie.

Le piano droit exposé par M. Montal se distingue d'abord par l'extérieur; il est décoré dans le genre de la renaissance, en bois d'ébène, avec des incrustations en nacre et en cuivre, gravé et orné de moulures guillochées, avec un clavier en nacre et en écaille.

Nous ne saurions approuver l'emploi de la nacre en place de l'ivoire, car un clavier ainsi construit éblouit et fatigue, surtout à la lumière, les yeux de l'exécutant.

Dans ce piano comme dans le précédent, M. Montal a tâché de rendre nuls les frottements de la mécanique en y adaptant des roulettes ou cylindres. Le double étouffoir y a été appliqué également et le chevalet se trouve de même garni de trois pointes. On voit qu'en construisant un instrument qui pût être considéré comme un objet d'art, M. Montal n'a rien négligé pour que les qualités intérieures fussent en rapport avec l'élégance de l'enveloppe.

Le pianino, joli instrument à six octaves et demie, a participé aux mêmes perfectionnements. On y remarque une nouvelle mécanique à roulettes; les étouffoirs règnent tout du long par derrière la corde, et la saisissent au point de frappement du marteau; en outre une roulette appliquée au piloto de l'étouffoir rend le poids de cet étouffoir presque insensible au clavier, sans lui faire rien perdre de son action sur la corde.

C'est avec une vive satisfaction que nous avons examiné ces instruments et signalé les efforts d'un artiste qui, vu sa position, mérite doublement des éloges. Nous souhaitons sincèrement à M. Montal la prospérité toujours croissante de l'établissement que son intelligence le rend si apte à diriger avec un plein succès.

G.-E. Anders.

LES ARTS DE LUXE.

Je ne sais plus quel grand maître a dit : « La musique est un art d'une noble inutilité. » C'est là une parole vraie et juste ; en effet, il n'y a pas d'art au monde plus inutile et plus noble. Encore les autres arts pourraient au besoin justifier leurs prétentions, en supposant qu'ils en eussent. La poésie chante les grandes choses de la nature et de l'humanité ; la peinture reproduit pour l'avenir les belles actions du passé ; la statuaire immortalise les mortels glorieux ; mais la musique? Si l'on excepte ces hymnes patriotiques, *la Marseillaise*, les hourras et tous les cris sublimes sortis de la fièvre ardente du moment, dont on ne conteste pas le sens, il est vrai, mais alors dont on conteste l'origine, car à peine si l'art ose les réclamer, la musique ! qui dira jamais ce qu'elle enseigne? qui dira seulement ce qu'elle chante? C'est un livre immense où toutes les sensations ont leur page, un lac où viennent se réfléchir toutes les nuances du ciel de l'âme, tour à tour orageux, serein, illuminé de splendeurs boréales. Les amoureux rêvent, les penseurs méditent, les enthousiastes s'emportent, et les dilettanti purs se pâment d'aise. Le caractère de la grande musique, c'est d'être profonde, vague, indéfinissable, de réfléchir toute chose en son sein. Chacun trouve en elle l'exaltation, ou pour mieux dire la poésie du sentiment qui le possède. Les sentiments de chaque individu se transfigurent dans la musique : le plaisir devient ivresse, le calme quiétude, la douleur mélancolie ; mais de moralité il n'en faut pas chercher. Plaisante chose en vérité que la moralité d'une mélodie ! Voilà sept notes, combinées de telle façon elles vont prêcher la vertu, de telle autre, le vice. Pourquoi ne pas soutenir en même temps avec le maître de musique du *Bourgeois gentilhomme*, que tous les désordres, toutes les guerres qu'on voit dans le monde n'arrivent que pour n'apprendre pas la musique, et que si tous les hommes apprenaient la musique, ce serait le moyen de s'accorder ensemble et de voir dans le monde la paix universelle?

Bonne ou mauvaise, la musique n'engendre point les passions, elle en développe les germes quand ils existent dans l'âme de ceux qui l'entendent ; encore ce fait lui-même est-il une exception. Et qui pourrait soutenir que, pour le plus grand nombre, la musique soit autre chose qu'une sublime jouissance de l'esprit et du cœur, qu'une objet de plaisir et de dilettantisme raffiné? Mais, dites-vous, parmi toutes les partitions glorieuses qui nous sont venues du passé, il n'y en a pas une où il ne se trouve de hautes idées de philosophie, et quelquefois de morale, d'accord ; mais êtes-vous bien sûr que les idées qui vous préoccupent existent dans la musique, et ne vaudrait-il pas mieux croire qu'elles sont en vous, et que c'est là, dans votre âme, que la fanfare extérieure les éveille et les fait chanter? La grande musique, la musique de Beethoven, par exemple, comprend tout ; il n'y a pas au monde une idée philosophique ou religieuse qui lui soit étrangère, et si l'on cherche le secret de cette universalité, on le trouvera dans le génie du maître, dans la beauté simplement musicale de ses chefs-d'œuvre. Il s'agit avant tout de remplir les conditions de l'art dans lequel on s'exerce. Déjà, vers la fin du dernier siècle, cette préoccupation de franchir les limites naturelles de l'art se faisait sentir. Je lis dans une brochure publiée au temps de Piccini ces paroles qu'on pourrait presque appliquer au nôtre : « Par quel singulier caprice l'homme a-t-il toujours demandé à la musique de peindre avec des sons ! Exigera-t-il aussi de la peinture qu'elle chante avec des couleurs? Sont-ce les mêmes moyens qui portent les impressions de ces deux arts jusqu'à l'âme? et doit-on s'attendre que leurs procédés seront semblables tandis que leurs objets sont si différents?

» Les couleurs et leur étendue, voilà le moyen de la peinture.

» Les sons et leur durée, voilà le moyen de la musique. Mais le musicien ne se borne pas plus à copier des corps sonores que le peintre à copier des objets colorés ; l'ambition commune à ces deux artistes, c'est de se frayer par les sens une route au cœur humain. L'un rappelle aux yeux nos passions par les gestes qu'elles ont fait naître ; l'autre les rappelle aux oreilles par les accents qu'elles ont fait entendre, et d'un heureux entraînement de chants et d'images résulte le plaisir que nous goûtons. »

Que la musique s'occupe d'être belle, belle selon les éternelles lois de la mélodie et de l'orchestre, et les idées philosophiques ne lui manqueront pas ; elle sera un jour philosophique, sociale, humanitaire, par cela seul qu'elle est belle. Il y a des gens qui veulent à toute force appliquer les théories de leur siècle aux œuvres du passé, et prêtent aux grands maîtres morts depuis cent ans les rêves, les fantaisies et les ambitions du jour. Ce qu'un musicien a fait dans la simplicité de son âme pour une pure raison d'art, de succès ou de convenance ; on l'attribue à je ne sais quelle préoccupation des plus graves intérêts de l'homme et de l'humanité. Que de choses n'a-t-on pas vues dans le *Don Juan*, que Mozart n'y avait pas mises? Si Mozart revenait sur la terre et s'il allait à l'Opéra, il serait certes bien étonné de voir son *Don Juan*, ce franc libertin, ce joyeux débauché qui ne demande qu'à se divertir, qu'à trouver partout la fille jolie et le vin bon, transformé en une sorte de Lucifer qui soutient de parti pris une lutte acharnée contre le ciel, et sa donna Anna, si ardente, si échevelée, si Espagnole par le cœur et les sens, devenue une Juliette mélancolique, tout cela pour obéir aux idées du moment et prouver qu'il y avait bien de la philosophie dans sa musique. L'expression musicale est indéfinie, chacun se l'explique selon son humeur et le caprice du moment ; bien plus, il n'est pas rare que le même morceau entendu à deux reprises éveille en vous deux sensations différentes ; le côté humain, celui qui regarde la sensation, l'effet varie toujours ; il n'y a que le côté musical, le côté vraiment beau, qui ne change pas. Philosophie, morale, métaphysique, sornettes que tout cela ; vous trouvez la foi dans cette mélodie, moi j'y vois le doute, vous dites que ce chant vous élève l'âme et vous porte aux idées religieuses, moi je soutiens qu'il me fait penser à ma maîtresse ; lequel, croyez-vous, a tort, de vous ou de moi? franchement nous avons raison tous les deux.

La musique est le premier de tous les arts, justement parce qu'il est le plus inutile. Ce que je crains surtout pour la musique, c'est le jour où son utilité sera reconnue de tous, et ce jour arrivera pour vous plus tôt que vous ne pensez ; grâce à ces innombrables concerts forains qui se multiplient sans raison dans tous les carrefours. On ne peut faire un pas maintenant dans Paris sans rencontrer une symphonie plus ou moins rehaussée de cloches, de chaises cassées, de flammes du Bengale et de coups de pistolet. Les flammes du Bengale et les coups de pistolet sont à la musique d'aujourd'hui ce que les illustrations sont à la poésie moderne. Il y a des orchestres dans les Champs-Élysées, des orchestres à la Chaussée-d'Antin, au Jardin-Turc, partout. L'honnête bourgeois de Paris qui se contentait autrefois pendant les soirs d'été de la fraîcheur des Tuileries ou des calmes rayons du clair de lune, réclame désormais de plus amples jouissances, des jouissances intellectuelles comme on dit aujourd'hui ; il lui faut son concert en plein vent, son concert de Jullien ou de Musard, et si les oreilles ne lui tintent, il ne s'endort pas satisfait. Vous dites que le goût de la musique se répand ainsi, le goût de la musique de Musard et de Jullien, mais je vous le demande,

qu'ont à faire ces quadrilles bruyants, ces galops effrénés, ces excentriques fanfares avec l'art si régulier, si calme, si profond de Mozart et de Beethoven? Qu'on ne s'y trompe pas; bien loin qu'elle doive jamais en retirer le moindre avantage, la musique a tout à perdre à ces spéculations qui pervertissent le goût et le corrompent sans retour. Le digne bourgeois devenu dilettante par la grâce de Musard, au temps heureux où il se promenait après dîner sous les tilleuls des Tuileries et sentait son âme s'épanouir et ses poumons se dilater aux chaudes bouffées des orangers; le digne bourgeois était incontestablement bien moins éloigné de comprendre Beethoven, Weber, Rossini, Meyerbeer. la musique enfin, qu'aujourd'hui que les concerts en plein vent se sont chargés de son éducation, et qu'il a la cervelle farcie des plus vulgaires refrains de la rue et du carrefour. Au moins, aux temps de sa bienheureuse ignorance, il n'avait pas d'opinions en musique, celle qu'il s'est faite aujourd'hui est fausse et ridicule; la belle avance en vérité! Il ne s'agit pas de mettre l'art au niveau de la multitude, c'est à la multitude de s'élever à la hauteur de l'art. Mieux vaut cent fois que la Muse reste à jamais ignorée de la foule, s'il faut qu'elle achète les applaudissements et la popularité au prix de sa noblesse et de sa pudeur. Que signifie l'égalité dans les choses de l'intelligence? Le génie est une royauté mystérieuse; vouloir la mettre au niveau de tous, c'est tout simplement la ravaler sans profit pour personne. Pour s'élever aux sphères où plane cette divine majesté, il faut avoir des ailes; et ces ailes c'est le travail, c'est l'intelligence qui les donnent; vouloir faire descendre le génie au milieu de la foule, c'est faire le brutal métier de ces Cosaques qui s'étaient attelés à la colonne Vendôme comme des bœufs à la charrue, et poussant des cris féroces tiraient pour la coucher par terre la sublime masse d'airain.

On a beau dire, il y a toujours dans l'art un côté mystérieux qui ne se dévoile qu'à l'œil de l'initié. Je parle ici de la poésie et de la peinture tout aussi bien que de la musique. La divine comédie du Dante, de même que la symphonie avec chœurs de Beethoven, sont des hiéroglyphes pour les profanes et dont l'hiérophante seul pénètre à la longue le sens mystérieux. Il n'appartient pas au premier venu de sentir les magnifiques beautés d'un chef-d'œuvre de Mozart ou de Weber, et c'est déjà un signe de distinction que de savoir se divertir aux Italiens. La musique est une chose de luxe trop élevée au-dessus de toutes les réalités de l'existence pour qu'on puisse jamais en vouloir faire uniquement un moyen d'action morale ou politique. Je dirai plus, la musique énerve plutôt les facultés actives de l'âme qu'elle ne les développe. Qu'on étudie un peu les sentiments qu'elle provoque, alimente et féconde, quels sont-ils, à peu d'exceptions près? la rêverie, l'amour, les vagues désirs, les jouissances ineffables, sentiments de loisir, de luxe, dans lesquels le cœur humain s'exalte en s'isolant absorbé qu'il est par sa propre contemplation. Or, maintenant qu'il est bien convenu que tous les sentiments que la musique éveille appartiennent plutôt à la poésie de l'existence qu'à ses réalités, si nous passons aux moyens qu'elle met en œuvre pour se produire, nous trouverons encore dans l'appareil glorieux dont elle s'environne son caractère naturel, le luxe. Il faut à la musique des voix sonores au timbre de cristal, de belles jeunes filles inspirées, des chœurs immenses, des orchestres puissants, des salles profondes, aérées, éblouissantes de lumières, toutes choses qui, dans le monde où nous vivons, se paient à prix d'or. Et qu'on n'aille pas attribuer ces exigences au matérialisme grossier de notre siècle, comme on dit aujourd'hui, car il en a de tout temps été ainsi: religieuse ou profane, la musique n'a jamais cessé, depuis qu'elle est au monde, de vivre dans la gloire et la magnificence. Pour venir au théâtre elle a passé par l'église, et certes on peut dire que là rien ne lui a manqué, ni la pourpre flamboyante ni l'or précieux, ni l'encens des rois mages, ni les voix vibrantes et limpides, les belles voix de luxe nées de la mutilation. Aujourd'hui elle déserte le sanctuaire pour le théâtre, car elle aime avant tout le succès et les triomphes et va (chose triste à penser) partout où vont les riches et les puissants. Au temps où le christianisme régnait sur le monde, elle apportait au sanctuaire quelque chose de l'appareil du théâtre, qui s'étonne aujourd'hui de la voir apporter au théâtre les pompes de l'église! Il n'y a plus de chapelle, mais il y a le Conservatoire, l'Académie royale et les Italiens. Cependant j'avoue que j'aimerais à voir restaurer cette antique chapelle des rois de France. Toute question religieuse mise de côté, l'art y gagnerait. La musique sacrée est une forme qu'il ne faut pas laisser se perdre. La foi manque, dites-vous, mais pour le musicien la croyance à l'art, à son œuvre, tient lieu de toutes les autres. Et quel est au monde le musicien qui ne croit pas à l'œuvre qu'il compose? La foi peut bien se retirer du monde mais non l'orgueil; or, l'orgueil n'est autre chose que la foi profonde, imperturbable, exagérée en sa propre valeur, et avec celle-là, quand on a du génie, on écrit des chefs-d'œuvre dans tous les genres, même dans le genre sacré! Ce serait là une porte ouverte à l'émulation des artistes, un titre à donner au mérite; il y a si peu de titres et de dignités en France pour les illustrations musicales, sans doute parce qu'il y en a trop pour les médiocrités politiques! En Allemagne, le plus petit grand-duc nomme son maître de chapelle l'artiste qu'il distingue et veut encourager, et le titre honore et relève l'artiste, jusqu'à ce que l'artiste à son tour relève et honore le titre, comme cela s'est rencontré pour Marie de Weber et pour tant d'autres.

Nous demandons pour la musique tout simplement ce qu'on accorde si volontiers aux autres arts, à la peinture par exemple, *ut pictura poesis*, dit Horace; tout ce que nous souhaitons, nous, c'est qu'il en soit des sons comme des couleurs. En effet, quoi de plus beau que la destinée de la peinture à notre époque: les musées s'ouvrent de toutes parts; les expositions se multiplient, chaque année amène le jour des récompenses; on distribue les croix, les médailles d'or, les commandes et les travaux. Parcourez toute l'échelle des peintres, depuis M. Ingres jusqu'à M. Lépaulle, et vous ne trouverez pas une activité sans emploi. Cependant, si vous parlez aux hommes du gouvernement de cette inégalité dans la répartition des encouragements à donner aux beaux-arts, ils vous diront qu'il faut en chercher la cause dans les goûts personnels du roi, qui aime la peinture et l'architecture plus que la poésie et la musique. Or, cette raison, qui aurait pu avoir cours sous la monarchie absolue de Louis XIV, ne saurait être admise aujourd'hui; les sympathies artistiques d'un roi constitutionnel doivent se manifester en dehors du gouvernement. Le roi a ses peintres, ses musiciens, son poëte même, s'il lui plaît; mais tout cela n'a rien à faire avec la musique, avec la poésie et la peinture, qui ont leur département au ministère de l'intérieur. Les faveurs d'un roi, en pareil cas, sont toutes personnelles, et l'on n'en doit tenir compte qu'à l'élévation de son intelligence et qu'à son auguste bonne volonté. Lorsqu'il s'agit d'art, l'universalité n'est que très rarement le fait d'un individu. Il est permis à chacun, même au roi, entre tous les arts d'en choisir un qu'il aime et qu'il cultive avec prédilection. C'est à l'État à pourvoir à ce que les encouragements soient répartis à mesures égales. Or, les choses, il nous semble, ne se passent guère de la sorte aujourd'hui. Depuis 1830, quels efforts le gouvernement a-t-il secondés? quelles publications a-t-il soutenues? quels voyages se sont entrepris à ses frais? Dans la commission historique qui fut fondée sous le ministère de M. Guizot, il

n'y avait qu'un art qui ne fût pas représenté : c'était la musique. Les hommes de lettres se plaignent; mais chaque jour on leur alloue des fonds; chaque jour on les envoie visiter des pays plus ou moins connus. Il y a deux ans, c'était M. Raoul Rochette qui partait pour la Grèce sur un bâtiment de l'État; cette année. c'est M. Didron; M. Didron va explorer la terre de Périclès et de Phidias pour nous en rapporter des documents sur l'art gothique. Il y a des musées pour les tableaux, des bibliothèques pour les livres; il n'y a rien pour la musique. Le plus mauvais livre se sauve de l'oubli pour peu qu'il plaise au ministre de l'instruction publique de lui ouvrir les bibliothèques du royaume. Si *Don Juan* paraissait aujourd'hui, avec la meilleure volonté du monde, M. Villemain n'en pourrait acheter trois exemplaires au compte de l'État. C'est justement parce la musique est un art de luxe qu'elle a besoin de toutes les sympathies d'un gouvernement. Il faut que l'existence lui vienne d'en haut, non d'en bas. Forcée de se suffire à elle-même et d'obéir pour de l'or aux caprices de la multitude inintelligente, elle s'avilit et tombe. Les arts de luxe font le bien-être des peuples dans le présent et leur gloire dans l'avenir. Voyez Athènes et Florence! Il me semble que si je voulais prendre réellement les intérêts de la musique et lui concilier l'assentiment unanime, bien loin d'élever la voix au nom de la philosophie, de la morale et de l'humanité, je me contenterais de dire : « Protégez-la de tous vos vœux, de toute votre puissance, de tout votre or, parce qu'elle est un art de luxe, un art utile entre tous... inutile comme le chant des oiseaux, comme le parfum des fleurs, comme la lumière des diamants, comme tout ce qu'il y a de divin et d'harmonieux sur la terre. »

Frédéric Mab.

DU NOUVEAU SYSTÈME

DE CONSTRUCTION DES ORGUES,

PAR TOEPFER (1).

(Suite.)

Après avoir établi les règles du calcul qui servent à déterminer les dimensions étroites et larges des tuyaux d'orgue, une longueur étant donnée, M. Toepfer arrive à l'examen de cette question : *Déterminer la largeur des tuyaux, lorsqu'avec des longueurs différentes on veut conserver la même qualité de son.*

Envisageant, dit-il, le problème sous son point de vue théorique, on obtiendra pour surface de l'octave inférieure le rapport 1 : 4 comme étant le plus juste, parce qu'il s'accorde avec l'extension et la propagation des ondes sonores. Les longueurs et les diamètres ou les côtés carrés des tuyaux conservent le même rapport pour une seule et même dimension. Les longueurs, les côtés du carré, les diamètres et les circonférences des autres octaves sont généralement entre eux comme 1 : 2, *et vice versâ*, suivant le nombre des vibrations.

Dans la pratique il y a cependant d'assez grandes difficultés à établir ce rapport 1 : 4 pour l'octave inférieure; car, suivant ce rapport, les tuyaux de la basse seraient excessivement larges; ce qui n'aurait pas seulement l'inconvénient d'obliger à une dépense considérable, surtout pour les jeux en étain, mais ce qui exigerait des sommiers beaucoup plus grands, un vent plus puissant, et conséquemment des gravures et des soupapes de dimensions plus fortes qui rendraient le jeu du clavier beaucoup plus lourd et plus difficile. Ces considérations obligent à chercher d'autres proportions qui atteignent plus facilement le but.

Dans cette recherche M. Toepfer examine quels seraient les dimensions et les résultats par les proportions 2 : 7, 1 : 3, 2 : 5, 4 : 9, 1 : 2, et il donne une table générale de ces dimensions pour douze octaves depuis *ut* de 32 pieds jusqu'à *ut* suraigu de 2 lignes un quart. Dans cette table les rapports 1 : 4 et 1 : 2 sont considérés comme deux extrêmes; car si le rapport 1 : 4, très bon dans la théorie, ne l'est pas dans la pratique, celui de 1 : 2, avantageux sous de certains rapports de dispositions dans la pratique, est opposé à une bonne théorie. Ce sont donc les rapports intermédiaires que M. Toepfer considère comme ceux qui doivent fixer l'attention des facteurs.

Lorsque la capacité d'un tuyau est déterminée, si l'on veut connaître celle de toutes les octaves, on multipliera pour les octaves inférieures par trois, et l'on divisera par le même nombre pour les inférieures. Par exemple, la surface carrée de l'*ut* un pied du cornet doit être de lignes carrées 316, 48; *ut* 2 pieds égalera donc 316, 48 × 3 = lignes carrées 949, 44; *ut* 4 pieds = lignes carrées 949, 44 × 3 = lignes carrées 2848, 32. Pour les octaves supérieures, on aura *ut* 6 lignes = 316, 48 : 3 = lignes carrées 105, 49, etc. La racine carrée de ces quotients donne le côté du carré pour les tuyaux de bois : s'ils sont en étoffe, on cherchera par les procédés ordinaires du calcul les rapports approximatifs du diamètre et de la circonférence.

Ayant trouvé le diamètre, la circonférence et le côté du carré d'*ut* 1 pied en chiffres, M. Toepfer fait multiplier pour les octaves inférieures ces 3 nombres par 3, dont les produits exprimeront la grandeur du diamètre, de la circonférence et celle du côté du carré pour *ut* 4 pieds (deux octaves plus bas). Ce nouveau nombre multiplié de nouveau par 3, donnera le diamètre, la circonférence et le côté du carré pour *ut* 16 pieds. Si au contraire on divise les trois grandeurs susdites d'*ut* 1 pied par 3, les quotients donneront le diamètre, la circonférence et le côté du carré pour *ut* 3 pouces. Pour trouver *ut* 8 pieds, *ut* 2 pieds, *ut* 6 pouces, *ut* 32 pieds et *ut* 18 lignes, qui se trouvent entre les précédents, on procède de la manière suivante : *ut* 16 pieds est multiplié par *ut* 4 pieds, et l'extraction de la racine carrée du produit exprime *ut* 8 pieds. Le même procédé est employé pour trouver les *ut* qui manquent encore; par exemple, si le côté carré d'*ut* 16 pieds égale 1 pied, 1 pouce 4 lignes 108e, et le carré d'*ut* 4 pieds = 4 pouces 5 lignes 509, le côté carré d'*ut* 8 pieds = $\sqrt{(1' \; 1'' \; 4''', 405 \times 4'' \; 5''', 561)}$ = 7'' 8''', 438. Le côté carré d'*ut* 32 pieds est donc = 7'' 8''', 438 × 3 = 1' 11'' 1''', 314; et *ut* 2 pieds = 7'' 8''', 438 : 3 = 2'' 6''', 812, etc.

En procédant de cette manière, M. Toepfer a construit des tables dans lesquelles on trouve la surface carrée, le côté du carré, le diamètre et la circonférence de tous les *ut* des flûtes ouvertes et fermées depuis 32 pieds jusqu'à 18 lignes, dans les proportions larges et étroites de toutes les violes (gambe) depuis la contre-basse jusqu'aux octaves aiguës, et des cornets large et étroit. Ces tables sont d'un grand secours pour les facteurs d'orgue.

M. Toepfer fait ensuite remarquer qu'on doit procéder autrement dans le calcul des côtés du carré, des diamètres et des circonférences pour les tuyaux des notes intermédiaires des *ut* de différentes octaves. On sait, dit-il, que les douze demi-tons chromatiques de l'octave se succèdent par progressions géométriques : les rapports de la longueur des tuyaux sont en raison inverse des nombres de vibrations (bien entendu seulement dans le rapport de 1 : 4). De même

(1) Voyez la *Revue et Gazette musicale de Paris*, année 1839, numéros 24, 25.

que ces longueurs de tuyaux diminuent en progressions géométriques, les côtés carrés des tuyaux ou leurs diamètres augmentent ou diminuent dans les mêmes proportions. Il faut conséquemment diviser chacune des octaves des cinq précédentes dimensions en douze parties géométriques.

Ces calculs, comme on l'a déjà dit, se font avec la plus grande facilité par le moyen des logarithmes. M. Toepfer indique les procédés de ce genre de calculs par des exemples, puis donne de précieuses tables pour toutes les notes des flûtes ouvertes depuis le 32 pieds jusqu'au flageolet, dans les dimensions large et étroite, pour les gambes violes) et pour le cornet large et étroit, à l'usage des facteurs qui n'ont que des notions insuffisantes du calcul.

M. Toepfer se propose ensuite le problème suivant : *Déterminer par le calcul la longueur des tuyaux qui doivent avoir des intonations semblables, quoiqu'ayant des largeurs différentes.* Il fait à ce sujet les remarques suivantes qui sont aussi intéressantes que nouvelles.

« L'intonation des notes n'est ordinairement déterminée que par la longueur des tuyaux ouverts ; cependant la largeur a une influence telle sur cette même intonation que, sans la connaissance de celle-ci, il est impossible de déterminer la hauteur avec précision. Jusqu'à présent on n'a pas eu de tables exactes pour la longueur des tuyaux des différents registres, parce que la méthode ordinaire, qui consiste à établir ces longueurs en raison inverse du nombre des vibrations, abstraction faite de l'influence de la largeur, conduit à des résultats qui ne sont pas exempts d'erreur.

» L'exacte intonation dépend, en général, de la longueur du tuyau modifiée par la capacité, de la quantité de vent, de la hauteur du biseau, de la forme du tuyau, et même aussi des matériaux employés.

» Il n'est question ici que des tuyaux en bois, en étain et en étoffe qui ont un biseau constamment en rapport avec la capacité, et qui reçoivent une quantité de vent maintenue également en rapport avec les deux dimensions susdites. Il faut donc considérer d'abord quels sont ces rapports de longueur et de largeur, afin que la dernière étant donnée, on puisse déterminer la première autant que la taille des tuyaux l'exige. L'accord exact et pur ne peut d'ailleurs être atteint ni par l'arithmétique ni par la géométrie.

» Une série de tuyaux en bois et en étoffe de diverses capacités, confectionnés dans le but de connaître l'influence de la largeur sur l'intonation des tuyaux embouchés avec un biseau très bas, à cause de la facilité qu'ont les tuyaux larges de parler dans une disposition semblable, a donné pour résultat que quand les dimensions des diamètres et des côtés carrés procèdent par progression arithmétique, les longueurs relatives doivent former une série géométrique. »

Il s'agissait ensuite de trouver et de poser de certaines limites pour les longueurs et les largeurs, afin de calculer une série arithmétique pour les diamètres et les côtés carrés, et une série géométrique pour les longueurs. Après que M. Toepfer eut fait entailler les tuyaux d'étoffe du tiers de la largeur du biseau, il reconnut avec étonnement qu'un tuyau d'un pied de longueur, dont le diamètre était excessivement petit, ayant à peu près l'intonation d'*ut* de cette dimension, sonnait à l'unisson avec un autre dont la longueur était de 6 pouces, et le diamètre égal à la longueur.

Il trouva aussi que, toutes choses égales d'ailleurs, les tuyaux en bois ont une intonation moins élevée et plus sourde que les tuyaux d'étain et d'étoffe. D'après ces données, il a calculé une série de tables du rapport des diamètres et des longueurs pour toutes les notes des différents jeux de toutes les dimensions, depuis *ut* 32 pieds jusqu'à *ut* 18 lignes.

Après ces tables viennent la théorie et les tables pour les diamètres variables dans les jeux très étroits ou coniques, pour les tuyaux à cheminée, etc., puis la théorie et les tables pour la composition des jeux de mutation et des jeux composés, et enfin la théorie et les tables des hauteurs des biseaux suivant les dimensions et les natures des différents registres. Ces tables sont suivies de recherches sur la quantité d'air nécessaire à tous les genres de tuyaux quels que soient leur diamètre et leur longueur. Ces recherches le conduisent à la formule très simple :

$$m = n \frac{D^2}{\sqrt{L}}$$

Dans cette formule m exprime la quantité d'air,
D la grandeur du diamètre,
L la longueur du tuyau, et
n le coëfficient pour modifier la quantité trouvée.

Cherchant ensuite la détermination exacte du coëfficient n, M. Toepfer dit que plusieurs expériences l'ont conduit à ce résultat : $n = 2, 56$, nombre moyen, d'où il suit que les limites du coëfficient indéterminé sont 2 et 3. L'air est supposé condensé à 40 degrés. Dans la plupart des tuyaux cette densité varie de 30 à 34.

D'après sa formule, M. Toepfer passe ensuite à l'évaluation en pouces cubes des quantités d'air que doit recevoir par seconde chaque tuyau des diverses dimensions de la flûte ouverte. Il se sert encore avec avantage des logarithmes pour ce calcul, puis il donne des tables de ces calculs.

Le travail aussi neuf qu'intéressant de M. Toepfer, concernant les tuyaux à bouche de l'orgue, est terminé par des recherches sur les dimensions de la bouche de ces tuyaux, et c'est encore par la théorie mathématique qu'il arrive à la déterminer.

Dans un dernier article j'examinerai ce qui concerne toutes les autres parties de l'orgue dans l'excellent ouvrage de l'organiste de Weimar. Il y a montré la même solidité d'esprit que dans tout ce qui précède.

Fétis père,
Directeur du Conservatoire de Bruxelles.

La distribution des récompenses décernées à l'industrie nationale a eu lieu dimanche dernier. Nous proposant de donner à nos lecteurs une liste complète de celles qui sont relatives à notre spécialité, nous la remettons au prochain numéro, les journaux n'ayant encore fait connaître qu'en partie la décision du jury.

Nouvelles.

*** M. Valgalier, qui a tenu à Toulouse l'emploi de ténor, s'est décidé, après une entrevue récente avec un prédicateur de Paris, qui est son oncle, à embrasser l'état ecclésiastique. On dit que cet artiste doit entrer prochainement au séminaire de Saint-Sulpice.
(*Journal de Paris.*)

*** On écrit de Bamberg (Franconie): Parmi les spectacles donnés pendant la fête populaire qui vient d'avoir lieu ici, on a remarqué un tournoi composé de vingt-six cavaliers parfaitement bien exercés, suivi d'une danse d'armes, exécutée par seize écuyers. C'était une représentation des combats et des jeux turcs et grecs, ainsi qu'un souvenir des tournois du XVIe siècle. La beauté des chevaux, la richesse des costumes, l'adresse des cavaliers à lancer le dscherid, et, en général la manière habile dont tous les champions ont rempli leur rôle, ont fait de ces exercices la partie la plus intéressante de la fête.

*** Lowe, acteur américain de Louisville, en scène avec la célèbre danseuse Céleste, dans la pièce intitulée *the French Spy* (l'Espion français), s'étant enfoncé par accident une baïonnette dans le ventre, est mort sur le théâtre, sans qu'on ait même eu le temps de l'emporter. Le sang ruisselait jusque dans l'orchestre des musiciens.

_ *Strasbourg.* — Le 2 de ce mois nous avons entendu le violon Ghys dans un concert donné au grand foyer du théâtre. Il a produit un enthousiasme général. L'annonce de ce concert avait été précédée de la publication d'articles de journaux tellement pompeux qu'ils paraissaient exagérés. Nous pouvons affirmer, après l'avoir entendu, que ces articles, notamment celui d'un journal de Paris, ne disent que la plus exacte vérité. M. Ghys n'a joué qu'avec accompagnement de piano; nos artistes invités se sont bornés à se placer parmi les auditeurs.

On assure que Roux, le nouveau directeur de notre théâtre, venant de Nantes, n'ouvrira ses représentations que vers le 1er septembre, et qu'en attendant il aurait engagé son orchestre, dont les violons seraient en grande partie composés de jeunes élèves jouissant de modiques appointements. Nous doutons fort que notre public, en considération d'une subvention de 30,000 francs, se contenterait d'une pareille composition. Ce qu'il y a de certain, c'est que, par un avis qui vient d'être affiché, le directeur a fait un appel aux pères et mères de famille qui voudraient destiner leurs enfants des deux sexes à l'art théâtral pour les faire inscrire soit pour la classe de chant soit pour celle de la danse; la direction promet à ces élèves, qu'on reçoit de quinze à vingt ans, une solde fixe à la fin de chaque mois selon les progrès qu'ils auront faits. On nomme M. Maurin, second chef d'orchestre, pour enseigner le chant. Jusqu'ici on n'a fait aucune attention, à Strasbourg, à ces sortes d'annonces essayées par d'autres directions.

_ *Colmar* — Depuis quelque temps nous avons ici un bon Opéra allemand sous la direction de M. Hehl, venant de Strasbourg. C'est par lui que nous avons fait connaissance de quelques ouvrages de Bellini et de Donizetti, que nous ne connaissions que de nom, indépendamment de ceux de Mozart, de Meyerbeer et autres, devenus classiques. On en jugera par le répertoire suivant: *la Somnambula, Norma, Roméo*; *Anna Bolena, Guillaume Tell, Tancrède*; *Don Juan*, *Titus*; *Oberon*; *Robert-le-Diable*, *les Huguenots*; *Moïse*, *la Pie voleuse*; *le Postillon de Lonjumeau*, *Fra-Diavolo, le Maçon, la Muette*; *la Dame Blanche* et le *Freyschütz*. L'appui de beaucoup de membres de notre Société philharmonique n'a pas manqué à l'exécution de pareils ouvrages; un vigoureux quatuor composé des frères Meyerhoffer de Manheim, et attaché à la troupe, n'a pas peu contribué à rendre avec précision l'accompagnement de ces ouvrages difficiles sous le rapport de l'exécution musicale. Du reste, il règne un ensemble parfait dans l'exécution scénique; mademoiselle Erdmann, jeune cantatrice, possédant une voix agréablement timbrée et chantant avec goût, a fait les délices du public dans les principaux rôles; madame Hehl s'est également distinguée dans divers genres; elle a été redemandée dans le rôle d'Alice. M. Wapeus, premier ténor, a été surtout apprécié dans les parties élevées; il chante parfaitement le rôle de Georges Brown dans *la Dame Blanche*. Les chœurs sont parfaits. Nous espérons que M. Hehl, qui est sur son départ et dont la présence a ranimé le goût de la musique déjà si répandu, par les nouvelles compositions qu'il a fait exécuter, reviendra à une époque plus favorable de l'année, et surtout lorsque nous pourrons lui offrir la nouvelle salle dont la construction est projetée.

Le Directeur, MAURICE SCHLESINGER.

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

6e Année. — 1839. **REVUE** N° 36.

ET

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS,

JOURNAL DES ARTISTES, DES AMATEURS ET DES THÉATRES;

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, DE BALZAC, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, CASTIL-BLAZE, PHILARÈTE CHASLES, F. DANJOU, EDME SAINT-HUGUE, ALEX. DUMAS, ELWART, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), AD. GUÉROULT, F. HALÉVY (de l'Institut), JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, G. LEPIC, LISTZ, MARX, EDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, L. RELLSTAB (rédacteur de la GAZETTE DE BERLIN), GEORGES SAND, J.-G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT

A LA REVUE

et

GAZETTE MUSICALE.

Paris.	Départ.	Étrang.
3 m. 8	9 »	10 »
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	34 »	38 »

La Revue et Gazette Musicale paraît le dimanche et le jeudi de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la *Revue et Gazette Musicale de Paris*, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; et chez tous les marchands de musique de France.

Prix d'abonnement à la *Revue et Gazette Musicale*, 30 fr. par année.

Paris, Dimanche 4 août 1839.

IL SERA DONNÉ CHAQUE MOIS UNE LIVRAISON des *ARCHIVES CURIEUSES DE LA MUSIQUE*, et un *fac simile* de l'écriture de musiciens célèbres.

ANNONCES : 50 c. la ligne de 28 lettres.

SOMMAIRE. Lettre sur l'état de la musique à Madrid, par D G***. — *Littérature de la musique.* De quelques ouvrages publiés récemment en Allemagne et en France, par Fétis. — — Exposition des produits de l'industrie. Distribution des médailles. — *Nécrologie.* Madame Galvi Neuhaus, par Remond. — Annonces.

LETTRE

SUR

L'ÉTAT DE LA MUSIQUE A MADRID.

Madrid, 12 juillet 1839.

Vous voulez, monsieur, que je vous donne pour votre journal quelques détails sur l'état de la musique à Madrid; j'ai peur que vous n'ayez plus consulté, en me faisant cette demande, votre louable curiosité pour tout ce qui est mélodie ou harmonie sous toutes les latitudes, que l'intérêt bien entendu de la Revue que vous dirigez. Comment vos lecteurs, accoutumés à la prose élégante et coquette de M. Jules Janin, au style sonore de George Sand, aux phrases chatoyantes de M. de Balzac, et à la netteté didactique et savante de M. Berlioz, accueilleront-ils le langage barbare d'un Espagnol qui, malgré le long séjour que les rigueurs de l'exil lui ont fait faire autrefois en France, se voit à chaque instant sur le point de mêler un *usted* ou un *corriente* aux paroles plus ou moins françaises qui viennent lentement se ranger sous sa plume?...

Il faut donc que je cherche à compenser par l'exactitude des renseignements ce qui me manque évidemment du côté de la forme; et si l'on doit dire : Nul autre qu'un Espagnol ne pouvait écrire aussi mal, il faudrait que l'on pût dire aussi : Nul autre qu'un Espagnol ne pouvait nous parler ainsi de l'état de la musique de l'autre côté des Pyrénées.

Je diviserai mon travail en trois parties pour le rendre plus complet; dans la première je traiterai de la musique populaire; dans la seconde, de la musique de salon; dans la troisième, de la musique de théâtre.

§ 1er. *De la musique populaire.*

Quand on se promène le soir dans les rues qui avoisinent la Puerta del Sol et la rue d'Alcala, il n'est pas rare d'y voir des danses improvisées; une guitare et quelques voix servent d'orchestre, les castagnettes marquent le rhythme avec vigueur, et un cercle d'hommes immobiles enveloppés jusqu'au nez dans de longs manteaux bruns, contemple gravement les sauts, les gestes et les mouvements pleins de vivacité des danseuses et des danseurs.

Il m'est arrivé plus d'une fois, revenant au milieu de la nuit de quelque tertulia où je m'étais attardé, suivant l'usage, jouissant de la fraîcheur des fenêtres ouvertes et devisant à mon aise des choses de ce pays en buvant de l'eau glacée avec des azucarillos, d'avoir l'oreille frappée d'un bourdonnement de guitares et du chant simple et original de la jota; je m'approchais et je voyais cinq ou six groupes tournant et se balançant avec les castagnettes au son de la voix mâle d'un manolo assis sur le seuil d'une porte ou accroupi sur les dalles qui longent les maisons.

C'est un spectacle qui, par les belles nuits de Castille, à la clarté de la lune et dans une rue large et en amphithéâtre comme la rue d'Alcala, vous retient malgré sa monotonie par un attrait irrésistible. De temps en temps un des spectateurs graves et immobiles dépose son manteau, et le voilà lancé dans le tourbillon de la danse nerveuse et rapide; il y a dans ce contraste un des traits les plus saillants du caractère espagnol.

Ce mélange de gravité et de vivacité donne ici aux fêtes

populaires une physionomie particulière. La nuit de la San-Juan, toute la foule du bas peuple accourt au Prado. C'est comme si votre jardin des Tuileries était envahi une belle nuit par les ouvriers du faubourg Saint-Antoine et du faubourg Saint-Marceau. Je me fais une idée de cette populace bruyante, quelque chose à la manière d'un tableau de Martins. Que de cris! que de coups! des hommes ivres, des femmes ivres, et quelle légion de sergents de ville et de gardes municipaux occupés à garantir la grande cité contre la terrible joie de ce peuple qui s'amuse! A Madrid il n'y a pas une sentinelle de plus à la porte des casernes, pas un sereno de plus sous le ciel clair et serein, et pourtant le quartier de Avapies et celui de los Embajadores ont leurs représentants sous les arbres du Prado. Cette fête présente un aspect vraiment original. Des feux allumés sous les arbres font frire des milliers de gâteaux à l'huile comme dans les noces de Gamache; des groupes assis et calmes sont éclairés par ces tons vigoureux de la lumière tranchant sur des ombres qu'affectionnait Ribéra; d'autres se promènent comme de grands seigneurs en causant de leurs amours, car l'amour fait le fond des plaisirs du bas peuple en Espagne, et c'est là sans doute ce qui leur imprime ce cachet de distinction. Cependant les chants, les castagnettes, les tambours de basque et les guitares retentissent de tous côtés, et les danses en plein air se poursuivent jusqu'au matin.

On danse surtout des jotas et des seguidillas manchegas. Le rhythme en est original et hardi; c'est ordinairement un trois temps assez vif, sur lequel la durée des notes est capricieusement coupée par des contre-temps et des enjambements de mesure, dans le genre des travaux rhythmiques les plus remarquables de Strauss. Il y a surtout dans la manière de terminer les phrases mélancoliques qui ouvrent la jota aragonesa je ne sais quoi d'insouciant et d'éminemment espagnol que les étrangers ne peuvent imiter.

On a fait une infinité de couplets sur l'air de la jota; c'est en quelque façon l'air universel de l'Espagne du Nord. Les mendiants qui parcourent les rues, habillés en étudiants des anciennes universités, en chantent et souvent même en improvisent des centaines. C'est un thème populaire sur lequel viennent se poser naturellement des paroles amoureuses, ou ironiques, ou bouffonnes. C'est ici dans la musique ce qu'est chez vous dans le drame ce Polichinelle des carrefours, dont votre charmant Nodier a si bien développé l'épopée; je préfère pourtant la jota à Polichinelle.

Voici quelques couplets de la jota aragonaise dans ses différents genres :

Plus belle que les étoiles,
Plus blanche que la fleur d'oranger,
Plus rose que la grenade
Est celle qui est ma maîtresse.

—

A quoi bon courtiser
Et faire le beau,
Si celle que tu aimes
En aime un autre?

—

Ne sois pas coquette,
Ou je te comparerai
A l'horloge de Pampelune,
Qui marque l'heure sans la sonner.

—

Un chapeau à trois cornes
Tomba d'une fenêtre,
Et cassa le museau,
Dans le quartier de Chiclana,
A trois ânes béants.

J'y joindrai quelques couplets de la seguidilla manchega « *Cuando voy à casa*, etc. »

L'HOMME.

Quand je vais à la maison
De ma bien-aimée,
Le coteau qui monte
Me paraît un coteau qui descend;
Mais quand j'en reviens,
Le coteau qui descend
Me paraît un coteau qui monte.

LA FEMME.

Si mon majo ne remplit pas
Son devoir auprès de moi,
Je le laisserai sans âme
D'un coup de couteau.
Aux armes, guerre, guerre!
Et que l'indigne me paie
Sans faute ce qu'il me doit,

Les paroles que chante la femme expliquent parfaitement la raison de celles de son majo. Que voulez-vous? l'amour d'une manola ou d'une maja espagnole n'est pas trempé de vapeurs et habillé de nuages comme celui d'une de vos blue-stockings du Nord. J'ai vu rarement danser ou chanter le fandango.

A la fin du carnaval dernier, il y avait un grand bal masqué dans le cirque des Taureaux; le Prado était couvert jusqu'à la porte d'Atocha d'une foule énorme; il y avait des promeneurs; il y avait des masques; mais surtout une cavalcade représentant l'entrée de D. Carlos à Madrid : le prétendant était sur un âne, suivi de la princesse de Beira, du père Cyrille, de Cabréra, caractérisé par un grand nez de carton rougi de sang. Je suivis cette cavalcade, dont l'allusion politique ne produisait, du reste, aucun effet sur la foule, pas plus que la prorogation des cortès n'en avait produit la veille. J'entrai avec elle dans le cirque des Taureaux, qui était rempli de masques dansant à la musique de trois orchestres; il y avait surtout un grand pêle-mêle de paillasses, de Cassandres, de béates, de Turcs, de Turques et de dominos; tout cela s'agitait, prenant des poses tour à tour agaçantes, dédaigneuses, vives et voluptueuses : c'était le fandango. C'est peut-être la seule fois que je l'aie vu danser depuis mon retour à Madrid.

Les bals masqués sont pendant presque tout l'hiver la grande joie du bas peuple à Madrid; il n'y a guère de rue qui n'ait sa salle de bal où afflue la foule en masques et en dominos. On y danse communément la jota et des manchegas. Le jardin de las Delicias, le café Cervantes, reçoivent la partie de la population qui irait chez vous à la Chaumière et au bal d'Idalie; elle dédaigne les vieilles danses du pays, et se lance, comme feraient vos Parisiens, dans la contredanse, la valse, le galop, et même la mazurke. Je n'ai pas besoin de vous dire que depuis un temps immémorial la haute société de Madrid a mis entièrement de côté les vieilles danses espagnoles.

On rit beaucoup ici lorsqu'on voit vos auteurs de France, pour donner à leurs écrits ce qu'ils nomment la couleur locale, parler sans cesse de boléros et de fandangos quand ils exploitent la terre et les choses d'Espagne; et en vérité, le boléro et le fandango sont chez nous des choses d'art et de tradition, comme chez vous la gavotte et le menuet. Il en est de cela comme du poignard que vous vous obstinez tous à voir à la jarretière de nos manolas. M. Scribe a donc commis une grave erreur dans son joli libretto du *Domino Noir*, lorsqu'il fait danser le boléro à un bal qu'il prétend donné par la reine d'Espagne; l'erreur est même doublement grave, car il n'y a pas d'exemple que la sévère éti-

quette de la cour de Madrid ait jamais ouvert les portes du palais aux joies d'un bal masqué.

Je vous cite *le Domino Noir* de préférence à tout autre ouvrage de vos romanciers ou de vos poëtes, parce que cet opéra-comique a été arrangé en comédie pour notre théâtre du Prince par un de nos plus spirituels écrivains, Ventura de la Vega, et a obtenu, sous le nom de la *Segunda Dama duende*, un très grand succès. Calderon avait déjà fait *la Dama duende*. Il y a dans le nouveau titre substitué par M. de la Vega à celui du *Domino Noir*, je ne dirai pas une flatterie, mais au moins une louange dont l'odeur ne doit pas déplaire à M. Scribe. M. Auber a composé dans sa partition pour Inesilla une chanson soi-disant aragonaise, qui peut être fort élégante et fort spirituelle, mais qui n'est pas aragonaise du tout. Je vous envoie celle que la piquante Mathilde Diaz chantait dans cette scène, aux applaudissements d'un parterre espagnol ; vous y trouverez une grande simplicité, et dans la dernière partie des modulations qui vous sembleront peut-être originales ; c'est en outre, dans le rhythme, un échantillon de notre genre national et populaire, qui à ce titre vous intéressera.

A côté de la *jota* et de la *seguidilla*, chansons et airs de danse tout à la fois, les discordes civiles de ce siècle ont fait naître des chants que l'on pourrait nommer politiques. Le plus fameux de tous est l'hymne de Riego :

> Un moment éclipsée
> De l'homme libre l'étoile
> Plus radieuse et plus belle,
> Recommence à briller, *etc.*

On l'entend retentir dans toutes les circonstances solennelles, soit qu'il sorte des trompettes et des trombonnes de la musique militaire, soit que les mille bouches du parterre l'entonnent en chœur au théâtre, et alors il produit un certain effet, dû sans doute à la franchise du motif, et à l'énergie de la reprise du chœur ; il n'a du reste ni originalité ni distinction, et pas même la couleur espagnole ; on pourrait aussi bien l'affubler de paroles françaises sur votre colonne, votre gloire et vos victoires, et lui donner pour auteur quelqu'un de vos compositeurs de l'empire, dût-il ne pas se nommer Mehul ni Spontini. Cependant lorsqu'à une revue du Prado, au milieu de la poussière des chevaux, du cliquetis des armes, de cette foule émue, de ces jeunes soldats au visage pâle qui présenteront dans quelques jours leur poitrine aux balles, les trompettes de la cavalerie, au passage de la belle reine qui fait asseoir toutes les douceurs et toutes les forces de la femme sur ce trône sanglant, jettent dans les airs cette harmonie martiale, on sent bondir son cœur, et je ne crois pas que de toutes les causes qui agissent alors sur l'imagination, la musique soit la moins puissante.

Les carlistes ont aussi leurs chants qui sont, pour la plupart, de vieux airs basques et navarrais, et qui mériteraient, à cause de cela, une place dans cette esquisse, si je ne m'étais borné à vous parler de l'état de la musique à Madrid ; or, à Madrid comme dans toutes les villes d'Espagne il n'y a pas de carlistes, ou du moins ils ne chantent pas dans les rues.

§ II. *De la musique de salon.*

Je vous parlerai dans ce chapitre de la musique de concert en général, quelle que soit la qualité des exécutants, artistes ou amateurs. Je commencerai par vous dire que les artistes espagnols les plus distingués ont cessé depuis long-temps de vivre en Espagne. Il faut à l'art pour qu'il se développe à son aise des circonstances qui malheureusement depuis un demi-siècle ne se rencontrent plus chez nous ; il lui faut la paix dans l'Etat, un superflu de loisir et de richesses dans les citoyens, tout ce qui assure à ceux qui le cultivent une existence calme et éclatante. Garcia et madame Malibran ont été chercher tout cela en France. Il ne faut pas croire cependant que nous soyons entièrement dépourvus de grands et de nobles talents. Albeniz est un pianiste qui aurait en tout pays une place honorable ; Rossini en faisait le plus grand cas ; et, sans parler de ses compositions qui sont élégantes, son jeu est plein de goût et de pureté. Inzenga est un professeur de chant d'une excellente méthode, et il est l'auteur de symphonies qui, sans avoir tout l'éclat et tout le mouvement d'instrumentation de l'école moderne, ne manquent ni de mérite ni d'intérêt. Iradier, au contraire, est un jeune homme qui est tout entier dans les jeunes idées ; ses compositions donnent de grandes espérances. On cite plusieurs violons, dont l'un est le directeur de l'orchestre du théâtre de la Cruz ; j'ai entendu il y a quelques jours au lycée, dans un air varié de Bériot, un jeune homme qui, tout patriotismo à part, serait applaudi dans votre salle de la rue Bergère. La classique, on dirait chez vous la romantique guitare est un peu dédaignée, et pendant que Huerta excite l'enthousiasme de l'Europe, on a eu l'injutice d'accueillir avec froideur, au dernier concert de la Inclusa, le meilleur guitariste de l'Espagne, malgré tout le prestige d'un talent qui ne saurait être contesté.

Il en est de la guitare comme des danses espagnoles, on ne la retrouve qu'au théâtre dans les saynètes, ou bien dans la rue aux bras d'un homme du peuple. Il n'est pas rare de rencontrer de simples manolos qui jouent de cet instrument d'une manière remarquable. On entendait quelquefois cet hiver, dans la rue de los Peligros et dans celle del Principe, deux hommes qui avaient chacun une guitare, l'une petite et munie de cordes très hautes, l'autre de dimension ordinaire et rendant des sons graves ; ils jouaient des jotas et toutes sortes d'airs de danse du midi et du nord de l'Espagne ; ce duo faisait un fort bon effet.

Le piano a depuis long-temps détrôné cet éloquent interprète des sérénades, qui, hélas ! comme tout ce qui est romanesque en ce monde, n'existent non plus que dans les comédies et dans les romans. On estime fort à Madrid les pianos anglais ; les pianos allemands viennent ensuite, ainsi que ceux de vos facteurs français. Je pourrais, du reste, par esprit de nationalité, vous parler un peu des pianos espagnols ; car il s'en fait à Madrid d'assez bonne qualité, quoique je ne prétende pas les comparer à vos pianos d'Érard.

Il y a à Madrid une société philharmonique qui est exclusivement musicale, comme son nom l'indique, et en outre dans le magnifique palais du duc de Villahermosa, la Société du Lycée, qui réunit à la fois les musiciens, les peintres, les poëtes, les écrivains et ce qu'il y a de plus élevé par sa position dans notre monde espagnol.

Je ne vous ai pas encore parlé de nos amateurs ; et malgré le préjugé qui vous fait regarder en France les Espagnoles comme des femmes ignorantes, oisives uniquement occupées de dormir la sieste, de se promener au Prado et de faire l'amour, je pourrais vous citer un grand nombre de talents que vous vanteriez bien haut si vous les aviez dans vos salons. Et d'abord, la reine de vos chanteuses du beau monde, madame la comtesse Merlin, n'est-elle pas Espagnole ? Les belles voix sont assez communes chez nous. Notre soleil les mûrit comme il dore nos oranges, et quand la culture est venue joindre son œuvre à celle du ciel, le résultat est alors admirable.

Trois personnes se sont placées véritablement hors ligne parmi les gens du monde qui cultivent la musique ; ce sont Puig, la comtesse de Campo-Alange et mademoiselle Quiroga.

Puig a passé long-temps en France ; c'était un ami de Listz et de Berlioz ; c'est un élève de Rubini. Sa voix est

un ténor très pur et très étendu; il la conduit et la pose merveilleusement. Sa vocation et les instances de ses amis le poussaient vers le théâtre, où la beauté de ses traits et de ses formes, jointe à tant de talent, lui assuraient une place au premier rang; mais son père est général de brigade et chef politique de Madrid; il est vrai que le père de Mario de Candia était gouverneur de Nice; mais toutes les étoiles ne sont pas aussi romanesques que l'a été, dit-on, celle du je ne Mario.

Mademoiselle Quiroga est la fille du fameux général Quiroga; ce nom a fait autant de bruit chez vous que chez nous: ne portiez-vous pas, il y a seize ans, des manteaux à la Quiroga?... Agilité, vigueur, expression, on trouve tout cela dans la voix de mademoiselle Quiroga; c'est une véritable artiste par l'abandon avec lequel elle jette toute son âme dans la musique. Il faut la voir au Lycée ou au concert de la Inclusa! Ses grands yeux noirs flamboient, sa poitrine se gonfle, son beau cou se redresse; on dirait qu'elle plane véritablement au-dessus des grondements et des tempêtes de l'orchestre, radieuse et ouvrant ses ailes comme un aiglon qui se sent porté par les vagues de l'air.

Madame la comtesse de Campo-Alange joue du piano; c'est sans contredit une des meilleures élèves de Herz, qui lui a dédié plusieurs ouvrages. Ses doigts sont brillants, énergiques. Elle a exécuté, au concert de la Inclusa, des variations d'une grande difficulté avec un aplomb, une netteté, une verve qui ont électrisé toute la salle. La reine-régente y assistait, et Sa Majesté, qui est elle-même fort bonne musicienne, a témoigné toute sa satisfaction à la jeune et belle comtesse. D'ailleurs des souvenirs de toute sorte, glorieux et tristes à la fois, environnaient la triomphatrice d'une touchante auréole: son frère, le comte de Campo-Alange, est le premier grand d'Espagne qui ait eu l'honneur de verser son sang pour la cause de la reine; il a trouvé, à vingt-quatre ans, sous les murs de Bilbao, une mort éclatante qui a inspiré de très beaux vers à un de nos jeunes poëtes, le baron de Bigüezal.

Je dois joindre à ces noms ceux de mademoiselle d'Ezpeleta qui est presque un enfant encore par son âge, et qui est déjà une virtuose par son talent; mesdemoiselles Campuzano et Punon-Rostro, et mesdames Montenegro et Canga-Argüelles, qui contribuent par leurs belles voix au charme des soirées du Lycée et de la Société philharmonique.

La musique qui fait le fonds des concerts à Madrid est celle d'Italie et d'Espagne: les opéras de Rossini, de Bellini, de Donizetti, de Saldoni, et toutes ces jolies et originales *canciones* de Garcia, de Carnicer, de Basili, la *Manola*, *Bajelito nuevo*, *el Charo*, etc. Je trouve moi, qui ne suis plus jeune, et qui malgré mes voyages ai peut-être encore quelques préjugés, que l'on ne chante pas assez de ces chansons du pays, et que, lorsqu'on les chante, on n'y met plus cette grâce piquante, ce sel espagnol, qui les rendait à mon avis sans égales en Europe. J'excepterai pourtant mademoiselle Quiroga, que ses études sous la direction de Rubini n'ont nullement dénationalisée; et si j'avais l'honneur de la connaître je lui dirais qu'il n'y a pas une romance française, ni une ariette italienne dans laquelle sa voix soit aussi coquette, aussi agaçante, aussi spirituelle, aussi gracieuse que dans *Bajelito nuevo* et dans *el Charo*.

On chante aussi vos romances françaises, mais peu, et généralement elles nous paraissent froides et maniérées: vous me permettrez en vieux Castillan de faire des vœux pour qu'elles ne nous envahissent pas; eh! mon Dieu, que chaque peuple garde au moins dans les arts sa couleur et son caractère.

§ III. *Musique de théâtre.*

Il n'y a qu'un théâtre à Madrid où l'on joue l'opéra, c'est le théâtre de la Cruz, et malgré cette qualité de théâtre unique, on ne saurait en ce moment y nommer un chanteur ou une cantatrice qui excite ou mérite quelque enthousiasme. Il y a dans le monde à Madrid, parmi les gens qui cultivent la musique par luxe en quelque sorte, des talents, celui de Puig par exemple, qui brilleraient au premier rang sur tous les théâtres d'Europe; et il n'y a pas au théâtre une voix qui s'élevât au-dessus de ce que vous appelez un *joli* talent d'amateur. Cela vient de ce que Madrid a beau s'intituler la capitale de toutes les Espagnes, la centralisation n'existe pas encore chez nous. En France on parle de l'Opéra de Paris et tout est dit; en Espagne il y a l'Opéra de Saragosse, l'Opéra de Barcelonne, l'Opéra de Valence, l'Opéra de Séville, l'Opéra de Cadix, etc. Parmi tous ces théâtres, il faut bien qu'il y en ait au moins un qui relativement aux autres soit un théâtre de province; et c'est quelquefois le théâtre de Madrid qui est celui-là; c'est ce qui nous arrive en ce moment.

Il y a pourtant deux jeunes cantatrices qui ne manquent pas de justesse et de douceur dans la voix, ni de grâce dans l'expression. Le ténor est moins bon; la basse n'est pas mauvaise; les chœurs ne sont pas assez nombreux; à tout prendre, c'est une troupe qui sans être au niveau de ce que réclame le développement musical de la société de Madrid, est pourtant suffisante pour satisfaire les besoins les plus pressants du public qui s'y réunit en foule presque tous les soirs. J'ai vu souvent la salle pleine à l'*Elisir d'amore*, à *Belisario*, à la *Straniera*, à *Norma;* mais encore une fois cela prouve plutôt le goût de notre monde pour la musique que la supériorité de nos acteurs.

Il nous a manqué d'ailleurs tout l'hiver un chanteur, Zayas, qui joint à une voix assez mordante un vrai talent de bouffe. Il était allé faire une tournée pour recruter quelques nouveaux sujets, et dans son pèlerinage il fut arrêté par les factieux. Le pauvre diable passa là un mauvais quart d'heure: « Un nacional! un negro! fusilarle! » Enfin on le reconnut, le chef carliste lui fit chanter l'hymne de Riégo et le renvoya. Mieux lui prit d'être un chanteur de la Cruz, qu'un orateur des cortès.

L'Opéra de Madrid supplée à la qualité d'exécution par la quantité des pièces qu'il monte; je vous avoue que c'est, à mon sens, une compensation, et que je trouvais assez fâcheux en France de vivre toute la saison avec trois ou quatre pièces qui revenaient toujours les mêmes pour le même public. Le théâtre de la Cruz a joué dix ou douze opéras dans un hiver; cela fait faire une sorte de cours de musique européenne qui a bien son intérêt, ne fût-ce qu'historiquement.

Il est vrai qu'il y a peu de droits d'auteurs à payer, et que ces opéras sont plutôt italiens qu'espagnols de naissance; mais enfin votre Opéra-Italien ne vous gâte pas non plus pour la variété de ses représentations. On joue chez nous depuis long-temps des pièces dont vous ne connaissez même pas le nom en France, et nous applaudissions Bellini bien avant vous.

Il ne faudrait pas croire non plus notre scène déshéritée d'auteurs nationaux. Sans parler d'un compositeur espagnol, Gomis, dont la musique était fort bien reçue il n'y a pas si long temps à votre Opéra-Comique de Paris, nous avons Saldoni, dont l'*Ipermnestra* renferme des beautés du premier ordre. Il y a surtout une marche devenue presque populaire chez nous, et exécutée souvent par notre musique militaire, qui est d'un effet vigoureux et éclatant.

On joue quelquefois entre deux comédies, surtout vers Noël ou Pâques, une petite scène de musique sur des paroles bouffonnes, appelée *Tonadilla*. Mademoiselle Perez était charmante cet hiver dans ce genre particulier à l'Espagne, et qui ne manque jamais d'exciter des rires fous dans la salle.

Les danses sont le boléro, les boleras robadas à six, à huit; le zapateado, les seguidillas manchegas, la jota, le padedu, le baile ingles. Le baile ingles est la pantomime la plus disgracieuse du monde; l'orgueil britannique n'a pas lieu d'être satisfait de voir donner le nom d'anglais à ce pas roide et gauche avec les pieds en dedans. Le padedu, qui est votre pas-de-deux français, ne soutient pas la comparaison avec les ballets de votre grand Opéra; mais ce qui est admirable, ce qui transporte, ce qui électrise, c'est le rhythme, ce sont les castagnettes, ce sont les poses, les attitudes, les airs de tête, les mouvements de bras, de hanches, d'épaules de ces danseuses et de ces danseurs, vêtus de l'ancien costume espagnol, et se lançant sur la musique entraînante et expressive des boleras, des seguidillas ou du zapateado. Il faut admirer surtout la Sierra, si noble, si svelte, si leste, si gracieuse, si belle, et qui danse si décemment des danses si voluptueuses.

Vous ne m'avez demandé qu'une esquisse, et je ne vous en trace ici qu'une bien légère; je ne vous présente le plus souvent les choses que d'une manière générale, et cela n'empêche pas que ma lettre ne soit d'une longueur effrayante.

Je me hâte d'y mettre fin, monsieur, en vous demandant de nouveau pardon pour mon style, plus espagnol que français. Je vous parle pour mon style, et vous trouverez peut-être que le fonds est chez moi plus espagnol encore que la forme. Vous me trouverez peut-être trop entiché des choses de mon ciel et de mon pays; je ne crois pas être coupable de ce genre d'exagération, mais s'il était possible que je le fusse, vous devriez l'accepter en compensation de la légèreté ignorante et dédaigneuse avec laquelle dans toute l'Europe on parle de nous, de notre civilisation, de nos mœurs et de nos usages.

D. G***

LITTERATURE DE LA MUSIQUE.

DE QUELQUES OUVRAGES PUBLIÉS RÉCEMMENT EN ALLEMAGNE ET EN FRANCE, CONCERNANT LA MUSIQUE, L'HARMONIE ET LE CONTRE-POINT.

(Suite.)

1° *Traité de composition*, par M. A. André.

2° *Science générale de la musique*, par M. Ad.-B. Marx, professeur de musique à l'université de Berlin.

3° *Science de la composition musicale, théorique et pratique*, par le même.

Le livre de M. André semble avoir été conçu dans le but d'une réfutation dogmatique de celui de M. Godefroi Weber; car rien de plus opposé que les points de départ de ces deux écrivains. On a vu dans mes précédents articles que M. Weber refuse à la science la possibilité d'une théorie générale et positive; M. André, au contraire, croit à la réalité des principes et de l'application qu'on en peut faire à toutes les formes de l'art.

« S'il est vrai, dit-il, que le musicien doit être né, il ne l'est pas moins que le compositeur doit apprendre les règles de son art et former son goût d'après elles. Il n'y a que celui qui joint le savoir au talent naturel qui puisse prétendre au nom de compositeur.

» Mais, dira-t-on, l'étude de la composition, qui exige plusieurs années pour le seul emploi pratique des règles, laisse souvent le maître lui-même dans la nécessité d'essayer, de tâtonner!

» On ne doit pas conclure de cette objection que les règles de la composition sont incertaines et chancelantes. La musique est certainement un art d'invention où l'entendement n'exerce ses droits que d'accord avec le sentiment et le goût. »

Dans un autre endroit il ajoute: « Rien ne se fait de bon dans l'art qui ne puisse être analysé par les règles d'une saine théorie; mais pour faire cette analyse il faut avoir beaucoup étudié, beaucoup vu, beaucoup comparé. »

Le soin que M. André a pris de distinguer par des caractères italiques tout ce qui, dans ses principes, est opposé aux idées de M. Weber, me porte à croire qu'il s'est proposé particulièrement la réfutation d'une doctrine qu'il considère comme destructive de toute croyance dans la réalité de la science.

L'ouvrage de M. André est une véritable encyclopédie didactique de la musique. Il est divisé en six volumes. Le premier a paru en 1832. Il renferme une exposition des principes de la musique considérés dans la tonalité, la mesure du temps et la notation. Cette exposition est suivie d'une théorie de l'harmonie longuement développée et enrichie d'une multitude d'exemples notés où des multitudes de cas de successions d'accords sont analysés. Le volume est terminé par une analyse de la tonalité du chant choral considérée sous les rapports mélodique et harmonique, suivie d'une histoire abrégée de ce chant et de soixante-six chorals à quatre parties choisis dans les recueils de Jean Walther, de Martin Agricola, d'Arnold de Bruck ou de Prug, de Sixte Dietrich, de Balthasar Reisinarius et des autres maîtres les plus célèbres, jusques et y compris l'abbé Vogler.

Le deuxième volume, divisé en deux parties, renferme toute la science du contrepoint. La première partie contient le contre-point simple et les diverses espèces de contre-points doubles; la seconde, les canons et la fugue. La deuxième partie du second volume a été publiée en 1838. Je n'ai point connaissance que les autres volumes aient paru jusqu'à ce jour. Le troisième doit renfermer la partie de la science qui concerne les formes mélodiques, leurs périodes, la métrique et la rhythmique. Le quatrième volume aura pour objet la musique instrumentale; le cinquième, la musique vocale dans la forme des pièces de différents genres; le sixième, la nature et l'emploi des instruments et des voix, suivant leur caractère et leurs ressources, avec beaucoup d'observations pratiques sur les différents genres de musique.

Ainsi que la plupart des harmonistes de l'école actuelle de l'Allemagne, M. André considère les accords de trois ou quatre sons fondamentaux comme ayant, dans toutes les diversités de leurs agrégations une existence *à priori* indépendante des conditions de la tonalité et des modifications produites par la succession. Ainsi, comme il se peut que dans une progression harmonique non modulante l'accord de tierce et quinte soit placé sur tous les degrés de la gamme majeure, parce que, dans une telle progression, toute qualification de degré de l'échelle s'évanouit jusqu'à la terminaison; la théorie de M. André a pour base l'accord de trois sons sur toutes les notes de la gamme, avec les variétés de tierces majeures ou mineures, et de quinte juste ou mineure. La gamme mineure lui offre une autre source de variété, car il y trouve l'accord de tierce et quinte augmentée, formée par la note sensible contre le troisième degré.

Entré dans cette voie, il n'y a plus de difficulté pour l'auteur de ce système, car il place de la même manière, c'est-à-dire arbitrairement, des accords de septième sur toutes les notes de la gamme majeure, parce qu'il a vu que dans une progression non modulante de basse, descendant de quinte et montant de quarte, on place par analogie des ac-

cords de septième sur toutes les notes, soit en commençant par l'accord de septième dominante, soit par un autre accord de septième préparé. De cette manière, il trouve l'accord de septième majeure, tierce majeure et quinte juste sur la tonique et le quatrième degré; l'accord de septième mineure, tierce mineure et quinte juste sur le second degré, sur le troisième et sur le sixième; l'accord de septième mineure, tierce majeure et quinte juste sur la dominante; enfin l'accord de septième mineure, tierce mineure et quinte mineure sur la note sensible. Dans le mode mineur il trouve la septième avec quinte augmentée sur le troisième degré, et la septième diminuée sur la note sensible.

Pour être conséquent avec lui-même, M. André ne pouvait s'arrêter aux accords fondamentaux, ou pour parler plus correctement, aux accords directs de quatre sons : il ne pouvait se dispenser de présenter aussi les accords de neuvième comme existant *à priori* sur toutes les notes de la gamme, abstraction faite de toute considération de succession; car ici l'auteur de ce système n'est guidé que par l'analogie, attendu qu'il n'existe point de progression qui puisse donner lieu à placer des accords de neuvième sur tous les degrés de la gamme. Il y a donc un accord de neuvième majeure avec tierce majeure, quinte juste et septième majeure sur la tonique et sur le quatrième degré; un accord de neuvième majeure avec tierce mineure quinte juste et septième mineure sur le second degré et sur le sixième; un accord de neuvième mineure avec tierce mineure, quinte juste et septième mineure, sur le troisième degré, un accord de neuvième majeure, avec tierce majeure, quinte juste et septième mineure sur la dominante; enfin un accord de neuvième mineure avec tierce mineure, quinte mineure et septième mineure sur la note sensible. La gamme du mode mineur lui a fourni un accord de neuvième majeure avec tierce majeure; quinte augmentée et septième majeure sur le troisième degré, un accord de neuvième mineure avec tierce majeure, quinte juste et septième mineure, sur la dominante; enfin un accord de neuvième mineure, tierce mineure, quinte mineure et septième diminuée, sur la note sensible.

S'étant ainsi débarrassé de toutes les difficultés théoriques de l'origine des accords, conformément à leur destination et aux lois de la tonalité, M. André n'avait plus qu'à faire l'opération du renversement de tous ses accords de trois, de quatre et de cinq notes, pour avoir un tableau complet d'harmonie; c'est ce qu'il a fait d'abord pour l'accord parfait, présentant ensuite dans une longue suite d'exemples les diverses circonstances de successions d'accords consonnants. J'ai vu, je l'avoue, avec étonnement, dans ces exercices, des progressions d'harmonie consonnante (p. 97, 98) mal écrites, où l'auteur rompt à chaque instant la symétrie des mouvements qui accompagnent la basse, afin de conserver aux voix une position moyenne ni trop haute ni trop basse. Mais M. André, qui aime les principes, aurait dû connaître celui qui veut qu'une progression ascendante ou descendante de basse entraîne toutes les parties dans le sens de sa marche. Ce principe, qui est celui des anciennes écoles d'Italie et de l'école française, où l'on écrit en général l'harmonie avec autant de pureté que d'élégance, a pour objet de donner aux voix qui accompagnent la basse une certaine forme mélodique, et de satisfaire l'oreille par la régularité des mouvements. Car rien n'est plus déplaisant à cet organe que le déplacement fréquent du mouvement progressif dans les parties d'accompagnement.

M. André présente les renversements de l'accord de septième mineure du second degré comme les modèles de ceux de tous les autres accords de septième. Pour lui, tout accord de septième produit par le renversement des accords de quinte et sixte, de tierce et quarte, de seconde et quarte; ils ne diffèrent que par la qualité des intervalles, et ces différences ne l'arrêtent pas, parce qu'il n'a pas remarqué qu'elles sont précisément tout le point de la difficulté, attendu qu'elles sont constitutives de la tonalité. Suivant sa méthode, M. André examine dans un grand nombre d'exemples les diverses circonstances de succession modulante et non modulante. Quelques uns de ces exemples ne sont pas irréprochables; pour n'en citer qu'un seul, je dirai que le numéro 41 (page 129), où la dissonance fait sa résolution en descendant d'un degré, pendant que la note qui porte la dissonance de septième descend sur l'octave, n'a jamais été admis dans l'harmonie bien écrite. Rameau employait cette marche dans ce qu'il appelait *la cadence interrompue;* mais cette prétendue cadence a toujours été rejetée par les autres harmonistes comme affectant l'oreille d'une manière désagréable.

Je ferai aussi le reproche à M. André d'avoir mis dans ses exemples de successions des enharmonies qui ne sont point à leur place, et qui auraient dû être traitées séparément.

Après les renversements de l'accord de septième, considéré comme unique, quelle que soit la nature de ses intervalles, on croit trouver le renversement de l'accord de neuvième, considéré aussi comme accord unique de son genre; car le onzième chapitre, assez court, est entièrement consacré à l'examen des cas de succession de la neuvième non préparée; puis M. André passe (chapitre XIIe, page 151) aux retardements et aux anticipations. Ici se présente une singulière inadvertance de l'auteur de cette théorie; car ce ne sont pas seulement les circonstances de retardement dont l'effet est de modifier les accords consonnants qui apparaissent dans ce chapitre, mais celles de retardement réunies aux substitutions, origines véritables de l'accord de septième du second degré et de ses dérivés; en sorte qu'après avoir présenté cet accord de septième comme existant par lui-même, indépendamment de toute circonstance précédente, M. André le représente à son insu comme produit de la double circonstance du retardement et de la substitution dans un dérivé de l'accord de septième de la dominante (p. 163, 3e accolade). Au surplus, je reprocherai encore ici à M. André d'avoir placé parmi ses exemples quelques successions qui manquent de correction, particulièrement ceux où il fait résoudre en montant la note prolongée, lors même qu'elle n'a pas le caractère d'une sensible réelle ou accidentelle.

Au treizième chapitre, M. André traite des notes de passage et des altérations des intervalles naturels des accords. Il est assez remarquable de voir des choses si peu analogues réunies; car les notes de passage ne jouent qu'un rôle secondaire dans la musique, et sont absolument explétives, tandis que les altérations s'identifient aux accords, leur donnent un caractère déterminé, et même en modifient la destination. M. André traite longuement de ces deux objets, et y ajoute la pédale, sur laquelle il n'entre peut-être pas dans des développements assez étendus, et dont il aurait aussi fallu faire une division spéciale de l'ouvrage.

Mais ce n'est pas là qu'est la plus remarquable singularité de la théorie de M. André, car le chapitre suivant est consacré aux *accords chromatiques*, qui, comme on sait, ne sont autre chose que des accords naturels affectés de substitutions ou d'altérations. Tels sont les écueils inévitables pour quiconque forme un système d'harmonie autre que celui qui résulte de la destination tonale des accords naturels, et de leurs diverses modifications; toutes les idées s'y présentent avec confusion, et les faits y sont nécessairement mal classés; tandis que tout arrive à sa place, comme des conséquences naturelles d'un principe évident, si la théorie n'est autre que celle de la nature, au lieu d'être une vue

particulière de méthode plus ou moins facile d'enseignement.

Les *retardements chromatiques* qui forment la cinquième division du chapitre de la modulation, n'appartiennent point à cette place, car un retardement de résolution, de quelque nature qu'il soit, n'est pas nécessairement un acte de modulation, quoiqu'il en puisse devenir le moyen. Le même défaut d'ordre dans les faits et dans les idées se fait aussi remarquer dans la disposition des deux chapitres de l'enharmonie et de la modulation; M. André place l'enharmonie avant la modulation, quoique l'enharmonie soit nécessairement le dernier terme de la liaison de deux tons par une transition.

Le choix des intervalles des accords dans la musique à deux et à trois parties, et le redoublement de ces intervalles, lorsqu'on écrit à plus de quatre voix, sont les sujets des dix-septième et dix-huitième chapitres, et terminent toute la partie proprement harmonique de l'ouvrage de M. André; le reste concerne la tonalité du chant choral, et l'application de ce qui précède à cette partie de la musique.

Examinons les résultats de la théorie qui vient d'être analysée à l'égard de la science. Qu'y voit le lecteur? des accords de trois, de quatre ou de cinq sons qui se placent sur tous les degrés de la gamme majeure ou mineure, ayant la forme d'accords de tierce et quinte, ou de septième, ou de neuvième, avec des variétés dans la nature des intervalles de ces accords. Mais tous ces groupes de sons, présentés au lecteur d'une manière empirique, que lui enseignent-ils non seulement à l'égard du principe, de leur formation, de celui de leur destination et du rôle qu'ils doivent remplir dans les successions harmoniques? Rien, absolument rien; car l'important c'est de savoir ce qui détermine les différences de nature des intervalles des accords de chaque espèce, puisque cela même est l'expression de la loi de tonalité, et que c'est uniquement dans cette loi que se puisent les règles de succession des accords, de la possibilité de les modifier et de l'ordre des modifications; en un mot, toute la science de l'harmonie. C'est pour avoir méconnu cette loi que M. André s'est trompé sur la classification de tous les objets qui composent la science qu'il se proposait d'enseigner, et c'est là qu'est le mal radical de son livre.

Après avoir fait la part de la critique, il est juste que je fasse celle de l'éloge. Le premier volume du vaste traité de M. André se fait particulièrement remarquer par une grande richesse de faits d'observation, surtout en ce qui concerne les successions modulantes. Ses nombreux exemples sont un véritable dictionnaire des successions de cette nature, et, pour un travail spécial sur cet objet, il y aurait beaucoup d'avantage à consulter cet ouvrage où les formules sont toutes faites. En général, on voit dans ce livre que M. André a beaucoup réfléchi, beaucoup comparé, et qu'il ne lui a manqué qu'un principe général et fécond pour mettre en ordre tous les faits qu'il avait recueillis par ses études.

Le deuxième volume est divisé en deux parties; la première renferme la doctrine du contre-point simple et des différents contre-points doubles; la seconde renferme les canons et la fugue. Cette doctrine n'a rien de nouveau; c'est plutôt celle de l'école allemande que celle de l'école d'Italie. Quant aux autres parties de l'ouvrage, elles n'ont pas encore paru, je ne puis en rien dire.

FÉTIS père,
Directeur du Conservatoire de Bruxelles.

EXPOSITION

DES PRODUITS DE L'INDUSTRIE.

DISTRIBUTION DES MÉDAILLES.

La distribution des médailles a fait naître un grand nombre de plaintes et de réclamations. Il nous faudrait entrer dans de longues discussions si nous voulions contrôler ici la décision du jury. Nous aimons à croire qu'elle a été le résultat d'un examen impartial et consciencieux; toutefois nous aurions voulu que quelques hommes spéciaux eussent fait partie de la commission chargée de juger les instruments de musique.

Voici les noms des facteurs qui ont eu leur part dans les récompenses.

Croix de la Légion-d'Honneur : M. Pape.

Rappels de médailles d'or : MM. Pape, — Pleyel, — Roller et Blanchet, — Érard.

Médailles d'or : MM. Érard, — Vuillaume.

Rappels de médailles d'argent : MM. Pfeiffer, à Paris, — Domeny, — Muller.

Médailles d'argent : MM. Kriegelstein et Plantade, — Soufflelo, — Wolfel et Laurent, — Boisselot, à Marseille, — Chanot, — Raoux, — Leclerc.

Médailles de bronze : MM. Gaidon, — Mercier, — Mermet, — Schœn, — Koska, — Hatzenbuhler et Faure, — Busson, — Bernhardt, — Bernardel, — Bathod, à Mirecourt, — John Abbey, — Cavaillé-Coll, — Lété, à Mirecourt, — Halary, — Godefroy (Clair), — Brod, — Buffet jeune, — Adler.

Il paraît que dans la catégorie des médailles de bronze les rappels se trouvent confondus avec les médailles mêmes, car nous y remarquons plusieurs facteurs qui ont déjà antérieurement obtenu la même récompense. On aurait bien fait de donner des indications plus précises à ce sujet.

Au reste, il y a eu des erreurs dans la rédaction de *l'état nominatif* dont nous venons de donner l'extrait. Ainsi, par exemple, M. Muller se trouve classé dans les rappels des médailles d'argent, et cependant il n'avait pas encore obtenu cette distinction. Quelle est maintenant la décision du jury à son égard? A-t-on voulu lui décerner la médaille d'argent? ou a-t-on seulement voulu lui rappeler celle qu'il avait reçue, croyant que c'était la médaille d'argent? Le rapport du jury, qui va être imprimé, devra éclaircir cette question.

Nous avons été étonné de trouver M. Lété, de Mirecourt, dans la classe des médailles de bronze. On a apparemment oublié que déjà, en 1823, ce facteur avait reçu la médaille d'argent. Il nous semble qu'on aurait dû ou rappeler cette médaille, ou ne lui rien donner du tout. En effet, que signifie une distinction rétrograde dans un concours destiné à signaler le progrès?

Nous avions espéré pouvoir ajouter à notre liste les mentions honorables que ni le *Moniteur* ni les autres journaux n'ont fait connaître au public, mais toutes nos démarches, soit dans les bureaux du ministère soit ailleurs, ont été infructueuses; nous n'avons pu obtenir la communication de l'état nominatif général pour en extraire les noms appartenant à notre spécialité.

Nécrologie.

MADAME GALVI NEUHAUS.

Les journaux de Lisbonne nous ont appris une perte bien douloureuse, la mort de madame Galvi Neuhaus, jeune et belle artiste du théâtre royal italien de San-Carlos.

Après avoir brillé aux concerts des eaux des Pyrénées, elle fut chercher en Italie un champ plus favorable au développement de ses rares qualités. L'Italie, qui ne voit que des enfants dans tous ceux qui se vouent au culte des beaux-arts, l'accueillit avec joie, lui ouvrit ses théâtres les plus illustres et les plus renommés. Naples, Palerme, Milan, saluèrent par d'unanimes applaudissements l'astre naissant, et couvrirent d'éloges et de couronnes la jeune artiste dont les débuts autorisaient les plus brillantes espérances. Ses profondes études musicales, la puissance, l'éclat, la flexibilité de sa voix, et sa méthode savante, que rehaussaient les heureuses dispositions dont la nature l'avait richement dotée, les talents d'actrice accomplie, et l'expression dramatique qu'elle possédait au suprême degré, avaient été appréciés par tous les dilettanti. Le choléra qui, en 1836, était répandu dans la Péninsule avec une rapidité et une intensité vraiment effrayante, l'engagea à accepter un engagement pour Cagliari, en Sardaigne, dans lequel elle ne vit qu'un moyen pour se mieux familiariser avec la scène, et pour se perfectionner dans l'exécution des chefs-d'œuvre qui avaient fait la réputation des Pasta et des Malibran. En même temps la direction du théâtre royal italien de San-Carlos, à Lisbonne, lui fit des offres aussi honorables qu'avantageuses. Les succès qu'elle obtint sur ce théâtre, et principalement dans les rôles si difficiles et si différents de Béatrice di Tenda, de la Somnambule, d'Anna Bolena et de Nina, furent si bruyants, que la direction du théâtre royal italien de Saint-Jean d'Oporto adressa à madame Galvi Neuhaus l'invitation très flatteuse de se rendre dans cette ville après l'expiration de son engagement pour y donner douze représentations extraordinaires pour lesquelles une souscription avait été ouverte et remplie avec un empressement qui témoignait de la vénération des habitants d'Oporto pour son talent, et de leur vif désir de l'admirer. Aussi son triomphe dans cette ville a-t-il été de ceux qui signalent une époque dans les fastes d'un théâtre. Mais les éloges de l'étranger ne touchaient guère notre intéressante compatriote; ils ne lui étaient chers qu'autant qu'ils lui frayaient le chemin et qu'ils lui facilitaient l'accès du Théâtre-Italien de Paris. Le but de tous les louables efforts de ces constantes études, son suprême désir, son rêve de tous les jours était de mériter les suffrages éclairés de ses concitoyens; elle en était digne.

Sur le point de voir exaucer ses vœux, la mort vient la frapper sur une terre étrangère, et changer en deuil tant d'espérance. La veille de son départ de Lisbonne pour l'Italie, elle fut atteinte d'une cruelle maladie qui brisa en peu de jours une organisation délicate, et l'enleva à sa famille, à ses amis, et aux nombreux admirateurs de son beau talent.

REMOND.

Le Directeur, MAURICE SCHLESINGER.

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

6e Année. — 1839. **REVUE** N° 37.

ET

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS,

JOURNAL DES ARTISTES, DES AMATEURS ET DES THÉATRES;

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, DE BALZAC, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, CASTIL-BLAZE, PHILARÈTE CHASLES, F. DANJOU, EDME SAINT-HUGUE, ALEX. DUMAS, ELWART, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), AD. GUÉROULT, F. HALÉVY (de l'Institut), JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, G. LEPIC, LISTZ, MARX, EDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, L. RELLSTAB (rédacteur de la GAZETTE DE BERLIN), GEORGES SAND, J.-G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT
A LA REVUE
ET
GAZETTE MUSICALE.

Paris.	Départ.	Étrang.
3 m. 8	9 »	10 »
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	34 »	38 »

La Revue et Gazette Musicale paraît le dimanche et le jeudi de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la *Revue et Gazette Musicale de Paris*, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; et chez tous les marchands de musique de France.

Prix d'abonnement à la *Revue et Gazette Musicale*, 30 fr. par année.

IL SERA DONNÉ CHAQUE MOIS
UNE LIVRAISON
des
ARCHIVES CURIEUSES DE LA MUSIQUE,
et un *fac simile* de l'écriture de musiciens célèbres.

ANNONCES :
50 c. la ligne de 28 lettres.

Paris, Jeudi 8 août 1839.

SOMMAIRE. El marquès de las Marismas, par H. B. — *Correspondance* : Lettre d'un Touriste à M. le directeur de la *Gazette musicale*. — *Biographie* : Hummel, par Fétis. — *Variétés* : Des titres. — Théâtre de la Renaissance : Première représentation de *Lucie de Lammermoor*, musique de Donizetti; par H. Blanchard. — Lettre de M. Caraffa. — Nouvelles.

EL MARQUÈS DE LAS MARISMAS DEL GUADALQUIVIR,

PROTECTEUR ET MÉDIATEUR DE LA CONFÉDÉRATION DES THÉATRES LYRIQUES D'ITALIE, D'ANGLETERRE, DE FRANCE ET DE NAVARRE.

Notre question d'Orient, à nous autres musiciens, c'est la réunion du Théâtre-Italien à celui de l'Académie royale de musique : il n'est bruit dans le monde dramatique et musical que de ce non-sens administratif.

D'après le livre publié par M. Louis Bonaparte, il paraît décidément que les idées napoléoniennes nous envahissent et menacent de prévaloir sur toutes autres. Nos administrateurs des beaux-arts ont la monomanie de centraliser les directions théâtrales, de les joindre, comme autrefois Napoléon réunissait d'un trait de plume l'Italie et la Hollande à la France dans son caprice impérial.

En imitation de ce système politique appliqué aux arts, nous avons vu les sociétaires du Théâtre-Français s'emparer de l'Odéon, et bientôt forcés de renoncer à cette exploitation, malgré la protection de M. Montalivet et l'appui de la tribu de Wailly. Les deux directions des théâtres de l'Ambigu-Comique et de la Gaîté réunies en une seule, sous le même patronage, n'ont pu marcher, et ont fini par faire une sorte de faillite.

Malgré ces exemples récents, nos camarillistes *gobernadores* n'en continuent pas moins leurs extravagantes utopies artistiques et politiques, car ils croient, les insensés! à la fusion possible des théâtres comme à celle des opinions; ils veulent faire de l'Opéra une autre tour de Babel, y porter la confusion des langues. Déjà M. le ministre de l'intérieur, qui, dit-on, n'entend pas très bien celle des arts, et surtout de l'art musical, est circonvenu; il a promis. Nous revenons au temps des Catherine, des Marie de Médicis. Tout ce qui est italien est bien-venu en cour. A la suite des Galigaï, des Concini, nous allons avoir les Lulli et tous les courtisans en *i*.

Parce que l'aïeul de l'auteur de *Masaniello* a livré par trahison ce héros populaire au pouvoir royal, il faut, dit-on, que son descendant en reçoive la récompense et soit investi de toutes les hautes fonctions musicales qui viennent à vaquer. A peine M. Carafa est-il parvenu à l'Institut qu'on le nomme directeur du Gymnase de musique militaire, et cela parce que de tous les compositeurs qui nous exploitent, c'est celui qui fait le plus de bruit. Ce n'est pas tout : une place de professeur de composition dramatique est vacante au Conservatoire, eh vite! il faut la donner à M. Carafa. Où trouver en France un compositeur qui connaisse la scène aussi bien que l'auteur de *Jeanne d'Arc* et de *la Grande Duchesse?* Il y a plus : M. Carafa pense avec son compatriote M. Spontini qu'il faut que l'opéra étranger vienne au secours de notre opéra national, et cela parce que ces étrangers ont à se plaindre de notre première scène lyrique, qui ne veut ou ne peut accueillir leurs productions. Ils sont, du reste, fort conséquents dans leur manière d'agir, car c'est pour être agréable à un autre étranger, banquier et marquis pour ses menus plaisirs. Or, ce banquier espagnol qui est parvenu à étouffer le génie de Rossini sous le poids des plaisirs gastronomiques ou autres, et des sacs de mille francs qu'il lui a fait gagner, en l'associant quelque peu à

son trafic et en éteignant ainsi en lui le feu des belles inspirations musicales, ce banquier se soucie fort peu des deux muses vieillottes de MM. Spontini et Carafa; ce qui le préoccupe, c'est de fondre deux boutiques, trois boutiques même en une; c'est d'exploiter en spéculateur adroit Paris et Londres, avec la troupe italienne et le ballet de l'Opéra; c'est de faire enfin de ce mélange hétérogène d'artistes une matière exploitable et corvéable à merci. — Merci! monsieur le marquis banquier, c'est nous faire payer un peu cher les intérêts de votre cautionnement à l'Opéra. Mais que vous importe la mesquinerie, le désordre portés dans l'art; qu'importent les impossibilités matérielles de deux administrations d'intérêts si divers qui camperont comme des Bédouins? L'essentiel est que M. le banquier espagnol double s'il est possible sa petite fortune. Que faut-il pour cela? Des commis intelligents: ils y sont déjà.

Le temps du bon plaisir est revenu: la guerre des Gluckistes et des Piccinistes va peut-être recommencer. Qui sait? nous allons avoir le *coin* du roi, car nous avons le *coin* de la reine... Mais, hélas! le Piccini du siècle boude retiré dans sa tente à Bologne, et le Gluck de notre époque pourrait bien se dégoûter de tout ce tripotage financier qu'on expérimente sur de pauvres artistes. Qu'importe à nos faiseurs de projets dramatiques élaborés dans les bureaux par le caprice ou l'ennui? Si nous n'avons pas ces compositeurs, nous en ferons venir d'autres, disent-ils, toujours comme au temps du bon plaisir. Il faut des coups d'État pour alimenter le besoin de mouvement, l'esprit de controverse des Français, mais surtout de nos chers Parisiens. Or, nous ne voyons pas pourquoi nous ne nous permettrions pas le coup d'état artistique... en attendant.

Il est de tradition historique, sinon de notoriété publique, que le vicomte de Barras, le directeur-dictateur, l'un de ces rois à termes, comme les appelait Napoléon, voulant absolument, dans un de ses caprices de gentilhomme, réunir le Théâtre-Français à celui de la République, en 1799, et éprouvant une vive résistance à ce projet de la part de ces deux administrations rivales, employa, dit-on, le moyen expéditif de l'incendie à l'égard du théâtre de l'Odéon, ce qui trancha la difficulté immédiatement. La réunion eut lieu.

Sous la restauration, le feu prit encore à ce pauvre théâtre de l'Odéon qui gênait de nouveau une exploitation rivale, et qui venait d'obtenir, par l'intermédiaire de son directeur Picard, l'autorisation de jouer le même répertoire que celui du Théâtre-Français; et voici que de nos jours le même malheur tombe sur le théâtre Favart. Ces sinistres *heureux* ressemblent vraiment aux moyens innocents de la pharmacie conseillée par mons Figaro.

Quoi qu'il en soit, et pour résumer la question, la réunion du Théâtre-Italien à l'Académie royale de musique n'est qu'une opération mercantile d'étrangers qui ne saurait avoir de bases solides et de durée, et qui doit exciter toute l'indignation comme toutes les épigrammes de la presse indépendante.

H. B.

Correspondance.

A M. le directeur de la GAZETTE MUSICALE.

Un musicien dont je vous ferai connaître tout à l'heure le nom et les ouvrages, entreprit au commencement du XVIe siècle un grand voyage artistique dans les diverses parties de l'Europe. Il s'avisa d'aller étudier les mœurs, les usages, les opinions, les ridicules, les préjugés des artistes de son temps. Le monde musical était alors divisé en deux camps; les partisans du plain-chant et de la musique non mesurée, avaient à lutter contre les envahissements toujours croissants du rhythme et de la musique mesurée. Partout régnait la même dispute: la grande école belge avait paru comme l'aurore au commencement du siècle que devaient éclairer Palestrina, Orlando Lasso et Gabrieli. Sur les ruines et les débris de la musique du moyen âge s'élevait un art entièrement nouveau; et, chose singulière, tandis que pour toutes les œuvres de l'esprit et de l'imagination on revenait aux formes grecques et latines, la musique seule s'en éloignait et effaçait jusqu'aux dernières traces du système grec, dont la tonalité, la mélodie, l'art tout entier, avaient jusqu'alors conservé l'empreinte.

Claude Sébastiani, c'était le nom de ce musicien voyageur, observa curieusement cette transformation de l'art, et au retour de sa longue pérégrination, il essaya d'en tracer l'histoire; mais au lieu d'une étude sérieuse, de considérations graves, d'un récit fait avec dignité, il ne put laisser tomber de sa plume qu'un livre bizarre et de mauvais goût, une satire piquante, mais grotesque. Cet ouvrage étrange est intitulé: *Guerre musicale entre les rois du plain-chant et de la musique mesurée* (1). Je vous enverrai quelque jour l'analyse de ce livre singulier que j'ai trouvé chez un bouquiniste de province et qui contient plus d'un renseignement curieux, et peut donner lieu à plus d'un rapprochement utile. Je me borne aujourd'hui en signalant cette petite trouvaille, à vous rendre compte de l'impression qui m'est restée de la lecture de cet opuscule. Une guerre violente entre la bonne et la mauvaise musique, le monde musical partagé en deux camps, n'est-ce pas ce qu'on remarque encore aujourd'hui, et ce qui n'a pas cessé d'exister depuis le XVIe siècle? La grotesque satire de Sébastiani a conservé tout son à-propos, la question s'est déplacée, voilà tout. Il s'agissait alors de plain-chant et de musique, il est question aujourd'hui de mauvaise et de bonne musique, mais la querelle n'est pas moins vive. Vous savez vous même, monsieur, et mieux que tout autre, ce qu'il faut de courage et de persévérance pour soutenir une pareille lutte. Vous connaissez les armes qu'on emploie dans un pareil combat, l'injure, la calomnie, l'outrage; et cependant avec votre utile journal, défenseur des règles éternelles du beau, vous avez su conserver au milieu de ces attaques une position forte et inexpugnable, digne du recueil que vous dirigez, des artistes qui le rédigent et des principes pour lesquels vous combattez. Dans les excursions que je viens de faire, j'ai pu apprécier l'utile influence exercée par la *Revue et Gazette musicale;* et bien que ce soit peut-être un sujet délicat et qui offense votre modestie, vous me permettrez d'en dire un mot avant d'aborder les détails de mon voyage.

S'il y a encore çà et là quelques bonnes institutions musicales en France, si le goût et l'admiration pour les chefs-d'œuvre ont été conservés, si les belles traditions ont été respectées, si enfin la musique futile, l'industrialisme, le mauvais goût, ont été battus en brèche et minés de tous côtés, c'est en très grande partie aux efforts soutenus de la *Revue et Gazette musicale* qu'on doit cet heureux résultat. Et qu'on ne croie pas que c'est une basse flatterie que je vous adresse, c'est un fait constant et qu'il est bien facile de prouver. Le fondateur de la *Revue musicale*, dont les utiles travaux se sont étendus sur toutes les parties de l'art, a commencé en France cet enseignement de goût, de science, cette défense du beau et cette critique sage, mesurée, mais inflexible, qui fait la terreur de la médiocrité. Continua-

(1) *Bellum musicale inter plani et mensurabilis cantus reges*, in-4°, par Claude Sébastiani, organiste de Metz, en 1563.

teurs des efforts et des travaux de M. Fétis, vos collaborateurs ont ensuite de concert avec lui propagé les mêmes doctrines, défendu les mêmes principes, aussi çà et là, dans le cours de mes voyages, si je trouve des hommes instruits dans l'histoire et la théorie de leur art, émettant des jugements sains et cultivant la bonne musique, je suis sûr le plus souvent d'apercevoir sur les rayons de leur bibliothèque la collection de la *Revue et Gazette musicale*. C'est dans ce recueil qu'ils ont puisé cette instruction solide qu'ils répandent autour d'eux, et cet enthousiasme pour leur art qui soutient leur courage.

Les œuvres immortelles de Haendel, Mozart, Gluck, Beethoven, Haydn proposées à l'admiration continuelle des artistes, les noms de ces grands hommes devenus populaires, de jeunes artistes soutenus au début de leur carrière, l'ignorance dévoilée, le charlatanisme flétris, tels sont les bienfaits produits par la *Revue et Gazette musicale*, bienfaits que la malveillance la plus effrontée ne peut oser nier. Cependant à côté de cet utile enseignement, en regard de cette tribune où sont montés tous les hommes qui avaient le droit et la mission de parler de leur art, il s'est élevé une chaire pour de faux prophètes qui d'un ton hypocrite, soutenus peut-être par la médiocrité offensée, essayent de jeter le désordre dans les idées musicales et dans les jugements des artistes. On a fait grand bruit de votre partialité, de votre injustice à l'égard de certains hommes, et quand on en est venu à citer des faits, on n'a pu guère trouver que deux victimes de votre critique, MM. Hertz et Haumann, une médiocrité usée, et une nullité présente. En vérité, ce n'était pas la peine de faire tant de vacarme pour si peu, et si vous n'en étiez pas parfaitement convaincu, je vous affirmerais que bien peu de personnes ont pris en pitié le sort des trois prétendues victimes de votre journal. Le bon sens public fera justice de toutes ces tentatives faites pour fausser le goût et le sentiment du beau au profit d'un industrialisme coupable et d'un charlatanisme déhonté. Pour moi, monsieur, uni de cœur aux doctrines que professe la *Revue et Gazette musicale*, je vois avec plaisir et je constate avec intérêt que les amateurs les plus distingués, les artistes les plus éminents, les esprits les plus cultivés que je rencontre en province sont tous demeurés fidèles aux convictions, aux principes de votre journal; j'ai voulu vous le dire et l'exprimer publiquement comme un dédommagement aux attaques obscures et grossières qu'on a dirigées contre vous depuis quelque temps.

Dans la tournée rapide que je viens de faire, j'ai, en général, trouvé plus de sujets d'éloges que dans mes précédentes excursions; je serai heureux d'avoir à vous signaler plus d'un homme de mérite parmi les artistes ou amateurs qui vivent ignorés dans les villes que j'ai visitées.

Je vous parlerai d'abord avec quelque détail de Tours, cette belle capitale du jardin de la France, si également assise sur les bords enchantés de la Loire. Dans un tel pays et sous un si beau ciel, il semble que les arts doivent briller d'un vif éclat. En effet, Tours se distingue des autres villes de France par la société choisie qui l'habite. C'est une des villes, hélas! trop peu nombreuses aujourd'hui où l'on a conservé cet esprit français, ce goût pur, ce tact délicat qui nous valaient naguère l'attention et l'envie de l'Europe.

La belle et bonne musique est en grand honneur à Tours. Les chefs-d'œuvre de nos maîtres modernes y ont pour interprètes une réunion nombreuse d'artistes et d'amateurs d'élite dirigés par deux hommes du mérite le plus élevé. Tous ceux qui, à Tours, s'intéressent à l'art musical savent que je dois nommer en première ligne M. de La Combe, président de la Société philharmonique, qui est à la fois un amateur très éclairé et un virtuose très habile sur le cor. Il y a déjà long-temps qu'un de nos maîtres en critique musicale, M. Castil-Blaze, a rendu hommage au talent brillant et remarquable de M. de La Combe. La haute position de cet amateur distingué, sa bienveillance et son aménité pour les artistes, son tact parfait, son mérite éminent ont placé entre ses mains les rênes de l'art musical à Tours. Aussi est-ce à lui qu'on est redevable de l'état florissant de la musique dans cette ville. Les efforts et le zèle de M. de La Combe sont dignement secondés par M. Cremont, l'ancien et habile chef d'orchestre de l'Odéon. Je me suis procuré sur cet artiste distingué quelques détails biographiques qui peuvent trouver place ici.

M. Pierre Cremont est né à Aurillac le 18 juin 1784; la musique occupa ses premières années, et, à huit ans, il passait déjà, à Aurillac, pour un petit virtuose. Plus tard on lui fit essayer de plusieurs professions. Il passa de l'étude d'un procureur dans l'atelier d'un orfévre et d'un coutelier sans perdre de vue l'art vers lequel il était entraîné par une vocation décidée et un penchant irrésistible. Plus tard il put se livrer à son étude de prédilection sous la direction d'un de ses oncles qui habitait Limoges, et en 1799 il trouva l'occasion de partir en Allemagne avec une troupe d'acteurs qui devait parcourir ce pays. Bientôt M. Cremont fut placé à la tête d'un excellent orchestre et en relation avec les grands artistes qui faisaient alors la gloire de ce pays.

Le commerce habituel d'artistes comme Beethoven, Spohr, Romberg, Aisler, Frænzel, acheva de former son talent et d'étendre son instruction musicale. Nommé maître de chapelle de l'empereur de Russie, M. Cremont se livra avec succès à la composition; malheureusement tous ses ouvrages furent anéantis dans l'incendie de Moscou, et sa fortune détruite au milieu des désastres qui désolèrent alors l'Europe entière. De retour à Paris, après de longs et pénibles voyages, M. Cremont fut appelé à la direction de l'orchestre de l'Odéon, et c'est en cet emploi qu'il attira l'attention et mérita les éloges du public et des artistes. C'est cet habile chef d'orchestre qui a, le premier, fait comprendre et naturalisé parmi nous le Freischutz, ce chef-d'œuvre de Weber, et qui nous a fait goûter les prémices du génie de l'auteur de *Robert-le-Diable* en faisant exécuter le bel opéra de *Marguerite d'Anjou*.

Après les événements de 1830, M. Cremont s'est retiré en province, et depuis deux ans il est fixé à Tours, où sa présence et ses soins ont donné à l'art une vie nouvelle. Chef d'orchestre de la Société philharmonique, il est resté fidèle à ses anciennes sympathies, et les chefs-d'œuvre de l'école allemande sont par lui mis à l'étude et bien dirigés. Beethoven, Weber, Mozart, Haydn, tels sont les auteurs qui alimentent le répertoire de cette Société, qui est composée de quatre-vingts exécutants.

Les réunions musicales de Tours sont souvent embellies par la présence et le talent de madame de Sparre dont la haute réputation est au-dessus de mes faibles éloges. M. Woest, ce pianiste élégant et correct, que Paris a possédé trop peu de temps; M. Ferrand, violoniste très habile; M. Forest, amateur et violoniste de mérite; MM. Proff père et fils, tels sont les noms des principaux amis de la musique qui habitent Tours et y font fleurir notre bel art. L'état et le progrès de la musique dans cette ville consiste moins dans un amour passionné pour l'art que dans une sorte de dilettantisme de bon goût et même un peu trop aristocratique et qui me paraît, jusqu'à présent, emprisonné dans les salons de la haute société. Le peuple, les ouvriers, les enfants demeurent étrangers au bienfait de la musique dont il serait si facile de les faire jouir. On n'a entrepris à Tours aucun cours gratuit. L'enseignement du chant prescrit au collége y est confié à un professeur sans expérience

qui ne s'est astreint à aucune méthode, et qui, par conséquent, n'obtient aucuns résultats. La méthode de M. Wilhem, adoptée dans des cours particuliers dirigés par M. Talabourdon, n'est pas suivie dans d'autres cours ou écoles, ce qui est à regretter. Partout où cette excellente méthode a été mise en pratique on n'a pas tardé à en éprouver les heureux effets, et il serait bien à desirer que l'Université en prescrivît formellement l'usage dans tous les établissements qui sont de son ressort. J'ai déjà fait remarquer qu'avec une mauvaise méthode on n'obtenait pas de résultats et qu'on autorisait les hommes qui ne comprennent pas l'utilité du progrès musical à en nier la possibilité.

La présence de Choron à Tours, il y a quelques années, ranima un peu l'intérêt et le goût pour la musique sacrée. M. Léger, maître de chapelle de la cathédrale, a mis à profit certaines améliorations indiquées par Choron, et l'office est chanté dans cette belle église d'une manière convenable et digne d'éloges, surtout en ce qui concerne l'exécution du plain-chant. M. l'abbé Boulet, ecclésiastique de beaucoup de mérite, contribue aussi par son zèle et son instruction à cette amélioration du chant d'église, dont il comprend toute l'importance. Je suis heureux de pouvoir, en cette occasion, rendre hommage à l'autorité ecclésiastique de ce diocèse, qui encourage de son mieux et favorise le développement de la musique sacrée. Je puis vous citer à ce sujet une preuve rare de la tolérance éclairée du clergé de cette ville. A l'occasion du tremblement de terre de la Martinique, la Société philarmonique a pu exécuter dans la cathédrale le bel oratorio de Neukomm intitulé : *le Jugement Dernier*. Une quête productive, des émotions vives et nobles produites par l'audition de ce grand ouvrage, tels ont été les résultats de cette magnifique solennité musicale dont on conservera long-temps le souvenir.

Je continuerai dans ma prochaine lettre le récit simple et exact de mon voyage. Je serais bien heureux de pouvoir espérer qu'en distribuant ainsi et en conscience l'éloge et le blâme, en encourageant tous les efforts, en flétrissant le charlatanisme, j'ai opéré quelque bien, récompensé quelque talent modeste, ou détruit quelque préjugé facheux.

Agréez, monsieur, etc.

UN TOURISTE.

Biographie.

J.-N. HUMMEL.

HUMMEL (*Jean-Népomucène*), célèbre compositeur et pianiste, né à Presbourg le 14 novembre 1778, où son père (Joseph Hummel) était maître de musique de l'institution militaire de Wartberg. Dès l'âge de quatre ans Hummel apprit à jouer du violon, mais il fit peu de progrès sur cet instrument, et parut d'abord n'avoir pas de dispositions pour la musique. L'année d'après il commença à prendre des leçons de musique vocale et de piano ; dès lors ses facultés se développèrent avec une rare activité : un an d'études lui suffit pour arriver à un degré d'habileté fort remarquable dans un enfant. A cette époque, l'établissement de Wartberg fut supprimé par l'empereur Joseph II, et Joseph Hummel, resté sans emploi, alla se fixer à Vienne avec son fils ; il y devint chef d'orchestre du théâtre de Schikaneder, et le jeune Hummel, à peine âgé de sept ans, fixa sur lui l'attention des artistes les plus distingués, et même de Mozart. Quelle que fût la répugnance de cet homme illustre à s'occuper de l'enseignement, il offrit de se charger de l'éducation musicale du jeune virtuose, mais à la condition qu'il demeurerait chez lui, et qu'il pourrait le surveiller incessamment dans ses études. On pense bien que cette proposition fut accueillie avec reconnaissance. Guidé par les leçons d'un tel maître, Hummel fit en deux années des progrès qui tenaient du prodige. A neuf ans il excitait l'admiration de tous ceux qui l'entendaient. Son père songea alors à tirer parti de ce talent précoce ; ils parcoururent ensemble l'Allemagne, le Danemarck et l'Écosse. La première apparition en public de l'élève de Mozart eut lieu dans un concert que ce maître donna à Dresde en 1787 ; puis il se fit entendre à la cour de Cassel. A Édimbourg, le pianiste enfant obtint un succès d'enthousiasme ; il y publia son premier ouvrage, qui consistait en un thème varié pour le piano, qu'il dédia à la reine d'Angleterre ; une deuxième édition de ce morceau fut faite à Londres dans la même année. Après avoir demeuré dans cette dernière ville pendant les années 1791 et 1792, il visita la Hollande, puis retourna à Vienne, après six ans d'absence. Il était alors âgé de quinze ans, et son exécution pouvait être considérée comme la plus correcte et la plus brillante de l'école allemande ; cependant ses études redevinrent plus sérieuses qu'auparavant. Son père, homme sévère à l'excès, exigeait de lui un travail sans relâche ; long temps après, on a vu Hummel, homme fait et artiste déjà célèbre, soumis encore à cette volonté, sous laquelle il avait ployé pendant plus de vingt ans.

L'époque de son retour à Vienne fut marquée par des études de composition dont il n'avait eu jusqu'alors que de légères notions. Admis aux leçons d'Albrechtsberger, il apprit, sous la direction de ce maître d'harmonie, l'accompagnement et le contre-point ; puis il se lia d'amitié avec Salieri, qui lui donna d'utiles conseils pour le chant et le style dramatique. Ce maître célèbre n'avait jusqu'alors formé que trois élèves ; Weigl était le premier, Süssmayer le second et Hummel le troisième. En 1803, des propositions furent faites en même temps à celui-ci par le prince Nicolas Esterhazy, qui revenait de Londres, et par le baron Braun, directeur du théâtre impérial : Hummel préféra le service du prince, qui partageait son goût pour la musique religieuse. Sa première messe obtint l'approbation de Haydn. Vers le même temps il écrivit aussi pour les théâtres de Vienne des ballets et des opéras qui furent favorablement accueillis. Hummel était parvenu à l'âge de vingt-huit ans ; ses ouvrages, particulièrement sa musique instrumentale, et son beau talent d'exécution l'avaient déjà rendu célèbre en Allemagne ; cependant son nom était absolument inconnu en France, lorsqu'en 1806 M. Cherubini rapporta de Vienne sa grande fantaisie (en *mi* bémol, œuvre 18) qui fut exécutée au concours du Conservatoire de la même année : ce fut le premier morceau de Hummel qu'on entendit à Paris. Il ne fut compris que par les artistes ; mais ce succès suffit pour établir la réputation du compositeur, et dès ce moment ses ouvrages furent recherchés par tous les pianistes. En 1811, Hummel quitta le service du prince Esterhazy, et jusqu'en 1816 il n'eut d'autre emploi que celui de professeur de piano, à Vienne. Au mois d'octobre de cette année, la place de maître de chapelle du roi de Wurtemberg lui fut offerte, et il l'accepta. Après l'avoir occupée pendant quatre ans, il entra au service du grand-duc de Saxe-Weimar pour les mêmes fonctions. Deux ans après, il obtint un congé qu'il employa à faire un voyage pédestre en Russie. Pétersbourg et Moscou lui firent le plus brillant accueil. Il paraît qu'il avait déjà visité ces villes plus de vingt ans auparavant. En 1825, il parcourut la Hollande et la Belgique, puis il se rendit à Paris, où il obtint des succès dignes de son talent. Ses improvisations sur le piano y excitèrent surtout la plus vive admiration. De retour à Weimar,

il ne s'en éloigna qu'en 1827, sur le bruit de la fin prochaine de Beethoven, pour aller se réconcilier avec cet homme illustre. Des rivalités de succès avaient fait naître entre eux, long temps auparavant, de fâcheuses altercations, quoique tous deux eus ent conservé de l'estime l'un pour l'autre. En apercevant sur les traits du grand artiste les signes d'une fin prochaine, Hummel ne put retenir ses larmes; Beethoven lui tendit la main, ils s'embrassèrent, et tout fut oublié. Hummel fit deux ans après un second voyage à Paris, où il ne produisit plus une aussi vive sensation que six ans auparavant. Quoiqu'on admirât encore l'élégance de son jeu, on crut remarquer les approches de la vieillesse dans une certaine timidité d'exécution qui lui faisait ralentir sensiblement le mouvement des traits difficiles : tel fut du moins le jugement qu'en portèrent les pianistes. A Londres, où ses succès avaient été si brillants trente-huit ans auparavant, ce fut pis encore; la glorieuse renommée de l'artiste y vint échouer contre l'indifférence du public, et son séjour dans cette grande ville y fut à peine remarqué. Ce voyage fut suivi d'un autre en Pologne; puis Hummel passa quelques années à Weimar dans de paisibles occupations. Il a cessé de vivre le 17 octobre 1837, à l'âge de cinquante-neuf ans.

Il y a eu dans Hummel trois artistes différents : l'exécutant, l'improvisateur, le compositeur; tous trois ont été doués de talents d'un ordre très élevé. Dans l'exécution, continuant l'école mixte de Mozart, et la perfectionnant par les principes d'un mécanisme régulier qu'il puisa, jeune encore, auprès de Clementi, pendant le séjour de deux années qu'il fit à Londres, il fonda lui-même une école allemande nouvelle où se sont formés ou modifiés divers artistes maintenant célèbres. L'époque de Hummel, parmi les pianistes allemands est une époque de véritables progrès et de transformations. On a été depuis lors plus loin que lui dans la difficulté vaincue; l'augmentation sensible de la puissance sonore du piano, dans des temps postérieurs à ses études, a jeté quelques grands pianistes dans la recherche du développement de cette puissance, et par là, Hummel s'est trouvé dans les derniers temps un peu faible de son; mais nul n'a été plus loin que lui dans la pureté, la régularité, la correction du jeu; dans le moelleux du toucher, dans l'expression et dans le coloris. Son exécution était moins le produit du désir de déployer une habileté prodigieuse, que d'exprimer une pensée constamment musicale. Cette pensée, toujours complète, se m n f s'ait sous ses mains avec tous les avantages qui pouvaient y ajouter de grâce, de finesse, de profondeur et d'expression.

Dans l'improvisation, Hummel a porté si loin l'art de fixer des idées fugitives, de les régulariser, et de donner de l'ordre à la spontanéité de l'inspiration, qu'à l'exception de certains traits inattendus, hasards heureux d'un beau génie se livrant à ses inspirations, il semblait exécuter des compositions méditées, plutôt que de véritables improvisations. Et pourtant il ne faut pas croire que de choses si bien conduites, d'idées si régulièrement développées, il résultât de la froideur; non, il y avait tant de bonheur dans la production des pensées, tant de charme dans la manière dont elles s'enchaînaient, tant d'élégance dans les détails, que l'auditoire était toujours saisi d'un sentiment d'admiration en écoutant ces belles improvisations.

Des productions très remarquables, surtout dans la musique instrumentale, ont placé Hummel au rang des compositeurs les plus distingués du XIXᵉ siècle : on ne peut douter même que sa renommée eût eu plus d'éclat encore s'il n'avait été le contemporain de Beethoven. Si l'on considère avec attention ses beaux ouvrages, on y trouve un mérite si élevé, qu'on est forcé de les placer plus haut encore qu'ils ne sont en général dans l'opinion publique. Le grand septnor en *ré* mineur (œuvre 74), son quintette pour piano (œuvre 87), ses concertos en *la* mineur (œuvre 85), en *si* mineur (œuvre 89), en *mi* majeur (œuvre 110), et en *la* bémol (œuvre 113), quelques uns des trios pour piano, violon et violoncelle, et la grande sonate pour piano à quatre mains (œuvre 92), sont des œuvres d'une beauté achevée, où toutes les qualités de l'art d'écrire sont réunies à des pensées nobles ou élégantes et gracieuses. Mais ces qualités, si belles, si estimables qu'elles soient, ne pouvaient lutter avec avantage contre ces élans de génie, ces originales et saisissantes conceptions de Beethoven. Une belle composition de Hummel laisse dans l'esprit l'idée de la perfection, mais le plaisir qu'elle cause ne va jamais jusqu'à la frénésie; Beethoven, au contraire, avec ses incorrections et ses irrégularités, produit, par la puissance de son imagination, de profondes émotions, agite, remue le cœur, et laisse d'ineffaçables souvenirs dans la mémoire. De deux artistes semblables placés en contact, le dernier devait l'emporter sur l'autre, et le placer au second rang. Ce fut ce qui arriva. Beethoven venu vingt-cinq ans plus tard aurait laissé à Hummel la gloire incontestée d'être le premier compositeur de musique instrumentale de son époque. Dans le style dramatique et dans la musique religieuse, Hummel est encore un homme de talent, mais ne se fait remarquer par aucune qualité essentielle.

FÉTIS.

Variétés.

DES TITRES.

Il y a eu un temps de bonhomie et de naïveté où l'auteur d'une sonate, d'une symphonie, écrivait sans plus de façon en tête de son œuvre les mots tout simples de sonate ou de symphonie. C'en était assez pour s'entendre, et le public ne s'avisait pas encore d'attacher quelque valeur à des termes purement sonores, à des alliances de mots presque toujours vides de sens. Les titres de fantaisie n'étaient alors usités en France que pour les pièces de luth, de théorbe, de clavecin ou d'instruments analogues; et encore ne voyons-nous pas que l'emploi en fût général chez nos vieux maîtres du XVIIᵉ siècle. Ce n'est guère que vers le temps de Marchant, de Rameau et de d'Aquin, qu'il vint à la mode de baptiser tout morceau de musique instrumentale pour la chambre d'une appellation fort souvent bizarre, mais qui du moins n'essayait pas d'en imposer au public sur la valeur intime de l'ouvrage. C'étaient pour la plupart des noms d'hommes, d'animaux, d'êtres imaginaires, des noms mythologiques, des noms de pure invention : au demeurant rien que d'insignifiant, mais aussi rien qui fît preuve de présomption et d'outrecuidance.

Admirez maintenant combien nous sommes en progrès. Il appartenait à notre siècle, au siècle de l'affiche par excellence, de pousser dans ses derniers excès le charlatanisme du titre. L'épithète a envahi effrontément son domaine; elle y règne en maîtresse; elle s'y pavane sans pudeur avec tout le luxe de la plus coquette typographie. Tant que la *sonate* a joui de la vogue, elle a été *grande*, *caractéristique*, *brillante*, pas moins que cela; aujourd'hui que le seul mot de sonate donne des nausées de dédain aux *précieux* du dilettantisme, plus difficiles sur les

termes que sur les choses, le caprice, la fantaisie, l'étude, la variation, le rondo, le concerto, ont hérité de sa magnifique dépouille. Ils se parent à l'envi des plus fastueux attributs, et, pour dire vrai, le public a toute la mine de les prendre au sérieux.

Imaginez pourtant ce que pourrait penser la crédule postérité, si par miracle la musique de certains compositeurs-pianistes de nos jours venait à disparaître de la surface du globe, et qu'il n'en subsistât tout bonnement que les titres. Voyez-vous dans quelle plaisante erreur tomberaient infailliblement les savants archéologues futurs, les Fétis à venir, s'ils entendaient à la lettre des assemblages de mots tels que ceux-ci : *grand* concerto, rondo *gracieux*, fantaisie *brillante*, variations de *bravoure*, c'est-à-dire, comme vous le savez, faites pour enlever les applaudissements? Ils n'auraient garde de soupçonner qu'il ne faut ajouter aucune foi à ces qualifications pompeuses, empruntées sans la moindre difficulté par le plus mince barbouilleur de papier réglé, et reconstruiraient avec quelque apparence de probabilité des phénomènes musicaux qui n'auraient jamais eu d'existence que dans leur imagination laborieuse. Certes nous pourrions citer plus d'un habile consommateur de titres qui trouverait tout profit à l'apparition d'un nouvel Omar moderne.

Quelle maladresse cependant de la part de ces messieurs! Ils devraient voir que des formules aussi banales que mensongères n'aboutissent qu'à éblouir l'ignorance, et à les tourner eux-mêmes en ridicule dans l'esprit des gens, qui aiment assez à évoquer toute chose d'art à leur tribunal individuel. N'est-il pas bien plaisant en effet qu'un auteur vous prévienne le plus modestement du monde qu'il a doté son ouvrage de telle ou telle qualité, et partant que vous n'avez rien de mieux à faire que de l'en croire sur parole? Ces sortes de préfaces, résumées en quelques syllabes, dont le fréquent usage est devenu fastidieux, ne rappellent-elles pas la précaution de ce dessinateur naïf, qui, pour mettre en repos sa conscience d'artiste et venir en aide à l'intelligence des spectateurs, écrivit au-dessous de sa toile : « Ceci est une mouche, et ceci un chameau? » A coup sûr, bon nombre de compositeurs instrumentistes appliquent à leur manière ce singulier procédé. Ils lui doivent, il est vrai, la certitude d'initier le public au secret de leur intention, si du moins la naissance de cette intention n'a pas été postérieure en date à celle du morceau; mais enfin que leur sert de nous l'avoir révélée, puisque l'ouvrage ne réalise pas les promesses du titre? Qu'importent de grands mots tels que *mélancolique*, *dramatique*, *fantastique*, *sentimental*, s'il n'y a de tout cela qu'en dehors de votre musique? Eh! messieurs, quelle étrange manie! d'où vous vient ce besoin de vous imposer ouvertement une donnée, pour y manquer ouvertement? Faites, si vous le pouvez, de l'agréable, de la charmante musique; faites-en, tant qu'il vous plaira : nous sommes tout prêts à nous en réjouir avec vous; mais, pour Dieu, laissez en paix l'expression imitative, la pierre de touche du génie. Le don précieux n'en est pas aussi vulgaire que vous le pensez, et l'on n'en peut pas dire autant que de l'esprit, qui court, assure-t-on, les rues, bien que fort peu de gens le trouvent en chemin. Quant à cet art divin, cette faculté idéale de jeter dans le moule musical un type proposé, songez que les plus habiles y ont parfois échoué.

Beethoven, ce peintre si vrai, si puissant en musique, n'a-t-il pas fait entrer dans son admirable sonate *pathétique* un rondo, qui, tout délicieux qu'il peut paraître, ne s'harmonise pas le moins du monde avec ses sublimes prémisses et l'énoncé grandiose de son titre? Concluez donc, s'il vous plaît. C'est déjà un assez beau partage que celui de plaire à l'oreille, sans compromettre votre musique par d'imprudentes avances, qui nous font y chercher ce que vous n'avez pu y placer vous-mêmes.

Qu'on n'aille pas s'imaginer cependant que nous songions à condamner l'usage des titres : non, vraiment, ce serait folie. On sait assez qu'ils offrent l'immense avantage d'éviter toute confusion et de secourir la mémoire. Nous ne prétendons poursuivre ici que l'abus dérisoire qu'on en a fait et qu'on est peut-être sur le point d'en faire encore. Que du reste les compositeurs s'évertuent à piquer la curiosité publique au moyen de dénominations plus ou moins bizarres, qu'ils épuisent tour à tour le règne végétal, le règne minéral, les flores de tous les climats, il n'y a pas le mot à dire. Bien leur prend d'avoir sur ce point l'imagination riche et féconde et de rivaliser en heureuses trouvailles. La foule, comme on sait, se passionne volontiers pour un terme original; il est vrai qu'il n'a pas toujours le sens commun. Mais qu'est-ce que cela? Le mot est joli, il résonne si agréablement à l'oreille! En voilà bien assez pour en faire le hochet de la mode. N'avons-nous pas vu la surprenante vogue du *pittoresque* en tout genre? En vérité il ne serait peut-être pas trop hardi de dire que la belle symphonie de M. Berlioz n'eût pas obtenu de suite dans le vulgaire la réputation légitime qu'elle a promptement acquise sans la bienheureuse épithète de *fantastique*, qui venait si à propos et flattait si fort l'engouement de l'époque.

Qu'on ne s'y trompe pas, un simple titre a souvent la puissance magique du *Sésame* des Mille et une Nuits; il force les portes du temple de la Gloire, comme on disait naguère. Aussi voyez ce qui se passe au théâtre; sous combien de faux titres, répandus à l'avance pour faire perdre la trace aux plus fins, a-t-on l'adresse de déguiser le véritable, qui ne doit se produire qu'avec la pièce, et qu'on tient en réserve pour exciter la sensualité du gourmet que sa nouveauté ne manque pas d'allécher! Combien de pièces même fabriquées uniquement sur un titre et rien que pour un titre! Véritablement, par le temps qui court, la découverte d'un titre est dans les arts une propriété réelle, un fonds de commerce, une fortune; on se le dérobe, on se l'arrache. Deux puissants seigneurs plaidèrent jadis pour un morceau de vieille corde; on plaide aujourd'hui pour un mot. Mais sous ce mot que de grands intérêts! *Il en dit plus qu'il n'est gros.*

Ne vous étonnez donc pas si nos artistes suent sang et eau pour trouver à leurs œuvres des noms nouveaux et singuliers. Celui-ci compose des *mélodies intimes*, celui-là des *rêveries*; un troisième écrit pour le piano les aventures d'un contrebandier; tel autre ne peut plus se contenter de l'ancien terme *arranger*, il est fort clair sans doute. Mais fi! qu'il a vieilli depuis que M. Castil-Blaze en fit jadis tant d'usage! On n'arrange donc plus, on *transcrit*. Celui-ci ne s'attend point du tout, dirait la Bélise de Molière. C'est vrai, mais il est de bon air et de nature à faire merveille. Courage donc, messieurs les pianistes, qui jetez au public l'amorce d'un titre imprévu, inouï; mettez-vous en frais d'esprit, puisque c'est là votre bon plaisir; prodiguez, éparpillez à votre guise la plus riche terminologie; mais prenez bien garde que votre musique, si libéralement nommée, ne ressemble au gentilhomme gueux et râpé de la comédie espagnole, qui, s'enveloppant dans son manteau percé à jour, ne jetait à ses créanciers que des titres ronflants et sonores.

Maurice Bourges.

THÉATRE DE LA RENAISSANCE.

LUCIE DE LAMMERMOOR,

OPÉRA EN 4 ACTES.

Musique de M. DONIZETTI, libretto de MM. ALPHONSE ROYER et GUSTAVE VAEZ.

(Première représentation.)

Un de mes amis intimes, qui rêve d'art en ce temps positif de rouerie et de spéculation, avait obtenu, en dédommagement d'une spoliation que lui avait fait subir un des nombreux ministres que nous avons vus passer au pouvoir depuis 1830, l'autorisation d'ouvrir un théâtre lyrique; mais par malices et finesses qui caractérisent l'esprit bureaucratique des hommes qui administrent nos beaux-arts, cette concession n'était qu'une fin de non-recevoir qui se trahissait d'abord par la condition de fournir un cautionnement de 500,000 fr. avec d'autres conditions glissées dans l'acte subrepticement, et qui en rendaient l'exécution impossible. L'exploitation n'eut pas lieu; c'est tout ce qu'on voulait. M. Antenor Joly sollicita le même privilége, et l'obtint, à l'exception cependant des charges dérisoires qui ornaient le privilége de mon ami intime; ainsi la condition d'exiger préalablement la somme de 300,000 fr. ne fut pas stipulée, et ce n'était que justice; car si le pouvoir ne donne pas de subvention, il ne doit pas entraver le développement de l'art par des exigences ridicules.

Ces réflexions, auxquelles plus tard nous donnerons toute l'extension voulue, nous ont été inspirées par la représentation de l'opéra de M. Donizetti, donné mardi dernier au théâtre de la Renaissance. Sans aucun encouragement du pouvoir, sans subvention, le théâtre de la Renaissance vient de faire une manifestation lyrique très remarquable. Nous devons nous hâter de le dire, de proclamer cet événement musical. Cantatrice, chanteurs, orchestre, choristes, tout cela a marché avec un ensemble parfait. Les costumes, la mise en scène, les décorations ont complété ce coup d'essai, qui est un coup de maître. Certainement l'Opéra-Comique avec ses 240,000 fr. de subvention n'a pas encore offert à ses habitués un spectacle aussi musical, un ensemble, une chaleur d'exécution aussi artistique que la représentation de *la Fiancée de Lammermoor*. Dès ce moment la lutte est ouverte entre le théâtre de la Renaissance et celui de la Bourse, et ce dernier est en présence d'un rude jouteur.

Nous ne donnerons pas l'analyse de *la Lucia di Lammermoor*, que MM. Alphonse Royer et Gustave Vaez ont imitée du libretto italien. Ils l'ont sans doute choisie convaincus de cette pensée éternelle en art dramatique, si bien exprimée par notre législateur du Parnasse sur l'amour qu'il n'a cependant jamais éprouvé:

> De cette passion la sensible peinture
> Est pour aller au cœur la route la plus sûre.

La Fiancée de Lammermoor est en effet le roman le plus attachant, le plus mélancolique, le plus saisissant de tous ceux de Walter-Scott; c'est celui, le seul peut-être dans lequel il a jeté toute l'expansion d'un cœur aimant. Le style coloré et poétique de l'auteur de *Venezia la Bella* s'est révélé en quelques passages de ce libretto. Nous disons en quelques passages, car la prononciation négative des exécutants ne nous a pas souvent permis d'entendre les paroles. Nous les engageons à soigner cette partie essentielle de l'art lyrique.

La partition de M. Donizetti étant fort connue, nous nous contenterons de signaler les morceaux qui ont produit le plus d'effet, tels que le duo d'Edgard de Ravenswood et d'Asthon au commencement du deuxième acte, et le beau finale de cet acte; le finale du troisième acte et toute la scène de folie admirablement dite par madame Anna Thillon. Désinvolture italienne, naïveté des poses, quelquefois un peu maniérées à l'anglaise, mais pleines d'une grâce charmante; méthode et goût exquis; traits hardis, abordés avec audace et terminés avec bonheur; sensibilité profonde; âme musicale qui poétise tout, l'amour, la douleur et la joie, telle s'est montrée madame Anna Thillon, qui est la personnification la plus vraie que l'on puisse voir de la séduisante héroïne de Walter Scott; aussi fleurs et bouquets ont-ils plu sur les pas de la jolie cantatrice.

M. Ricciardi, sur qui pesait la responsabilité du rôle tout rubinien d'Edgard de Ravenswood, s'est tiré de cette périlleuse mission avec bonheur. Sa voix, sans être très étendue, est sonore et pleine de sensibilité. Il a dit le duo du deuxième acte avec une énergique et noble expression ainsi que le finale du même acte; mais c'est surtout dans la première cavatine du quatrième acte qu'il a conquis de justes applaudissements. Nous pensons qu'il devrait faire arranger le morceau final pour ses moyens. Cette péroraison, si bien dans les cordes élevées de Rubini, roule dans le *mi*, le *fa* et le *sol*, notes qui manquent de corps, de puissance dans la voix de M. Ricciardi et qu'il attaque tantôt en sons de poitrine, tantôt en sons mixtes, ce qui laisse l'expression vocale et dramatique indécise, vague et inachevée: il est facile de remédier à cet inconvénient, nous le répétons, en faisant une légère modification à ce passage. Il y a, du reste, un bel avenir en ce jeune homme, et son succès n'a pas été douteux un instant; et, bien que cela ne prouve pas grand chose maintenant, il a été justement redemandé à la fin de la pièce et fort applaudi.

Tout ce qu'il y a d'illustre dans les arts assistait à cette brillante représentation. M. Donizetti lui-même y était dans une loge non loin de celle où l'auteur de *la Vestale* se faisait remarquer. S'il n'y brillait pas, suivant la belle expression de Tacite, par son absence, il s'y est distingué par une somnolence, un assoupissement peu flatteur pour son jeune compatriote.

Somme toute, voilà le théâtre de la Renaissance en voie de succès et de prospérité; et le public indécis entre la folie si dramatique de madame Moreau-Sainti et celle si musicale de madame Anna Thillon, va prendre le parti d'aller chaque soir voir faire des folies à ces deux charmantes actrices, dont il pourrait bien devenir fou.

Henri BLANCHARD.

POLÉMIQUE.

M. Caraffa a 'resse à quelques journaux une lettre que nous croyons devoir reproduire. M. Caraffa est auteur d'une Lucia di Lammermoor, *et l'on conçoit qu'au moment du nouveau succès obtenu par la* Lucia di Lammermoor *de M. Donizetti, M. Caraffa s'empresse de faire valoir ses titres à une place de professeur de composition théâtrale. Il a d'ailleurs d'autres droits: il a fait* le Solitaire, *qui voit tout, qui veut tout, qui s'entend à tout.*

Paris, ce 3 août 1839.

« Monsieur,

» Ma nomination à l'Institut, ce premier corps scientifique de France, dont l'empereur lui-même s'honorait d'être membre, fut appuyée, approuvée par votre estimable journal; vous recon-

nú'es en moi un Français, un compositeur digne de prendre place à côté des Chérubini, des Paër, des Auber et autres célébrités musicales de notre époque. Comment se fait-il qu'aujourd'hui je ne suis plus à vos yeux qu'un étranger, un intrigant de cour, *connu par des succès de second ordre*, et indigne d'entrer en concurrence avec M. Halévy?

» En vérité, monsieur, vous êtes bien prompt à abattre ce que vous avez élevé (1), et quand vous accusez ceux qui m'honorent de faire acte de parfaite *obséquiosité*, ne serais-je pas en droit, à mon tour, de soupçonner que c'est par une obéissance passive à l'esprit de camaraderie qu'on cherche à me fermer les portes du Conservatoire?

» La mort du célèbre Paër a laissé vacantes, non deux, mais trois places. MM. Spontini et Auber ont obtenu les deux premières (2); je me suis mis sur les rangs pour la troisième, mais je m'y suis mis franchement, sans cabale, sans intrigue (3). Ce ne sont pas les trois partitions que vous citez qui, seules, ont parlé pour moi, ce sont, et vous le savez bien, plus de trente (4) opéras sérias, semi-sérias et buffas, composés à Milan, Venise, Rome, Naples, Vienne et Paris, qui ont fixé l'attention publique. Plusieurs, dans leur nouveauté, ont obtenu de cinquante à cent représentations consécutives et sont restés au répertoire. Il ne m'appartient pas de décider si de tels succès sont du premier ou du second ordre, mes partitions existent; *compositeurs, artistes et juges compétents* qui, selon vous, me repoussent, peuvent les lire, et après cette lecture, ils se montreront peut-être plus indulgents pour l'auteur (5).

» En me présentant pour la classe de composition théâtrale au Conservatoire, je ne déplace personne (6); mon collègue, M. Halévy, professe le contre-point et la fugue depuis la mort du célèbre Reicha, auquel l'administration ne pouvait trouver un plus digne successeur (7). Cette classe est une des plus importantes du Conservatoire, et n'est point, comme vous le pensez, un marche-pied pour arriver à celle que je sollicite. M. Paër fut élu professeur de composition théâtrale sans avoir été préalablement professeur de contre-point (8).

» J'ai l'honneur de vous être trop connu, monsieur, pour que vous ignoriez que je déteste l'intrigue, méprise les intrigants, et que les décorations, que j'ai obtenues en 1810 et 1812 sont le prix du sang versé dans les rangs de l'armée française. Si M. le ministre de l'intérieur daigne m'admettre à l'honneur de professer la musique théâtrale au Conservatoire, je devrai son choix à mes faibles talents, à ma conduite irréprochable, et non à aucun des moyens qu'on me soupçonne d'avoir mis en œuvre (9).

» Je compte sur votre impartialité, et vous prie, monsieur, de vouloir bien insérer cette lettre dans le plus prochain numéro de votre journal.

» Agréez, etc.

» M. CARAFFA. »

(1) Peut-être la critique musicale a-t-elle fait des progrès.
(2) Il n'est pas absolument nécessaire que M. Caraffa obtienne la troisième.
(3) Aussi M. Caraffa ne l'a-t-il pas encore obtenue.
(4) C'est précisément cette trentaine d'opéras qui inquiète les amis de l'art musical.
(5) Peut-être aussi plus sévères.
(6) *Lisez :* je ne remplace, etc., etc.
(7) M. Caraffa a bien raison.
(8) C'est fâcheux.
(9) Napoléon eût été un très faible professeur de composition théâtrale.

(*Notes du rédacteur.*)

Nouvelles.

*** Le ballet de *Paul et Virginie* va être repris à l'Opéra; mesdemoiselles Maria et Nathalie sont chargées de représenter les deux naïves créations de Bernardin de Saint-Pierre. La gentillesse de mademoiselle Nathalie, mais surtout l'âme et la distinction développées par mademoiselle Maria dans la récente reprise de *la Somnambule villageoise* et de *la Fille mal gardée*, promettent un succès nouveau à une des plus gracieuses compositions chorégraphiques.

*** La cent quatre-vingt-deuxième représentation de *Robert-le-Diable* a eu lieu hier à l'Opéra pour la rentrée de M. Mario. La foule s'y est portée comme aux premières représentations.

*** La veuve d'Adolphe Nourrit vient de succomber. Cette femme admirable, modèle de toutes les vertus, laisse sept enfants orphelins qu'elle lègue à la France. Ils seront dignes de leurs parents, et leur belle éducation, si morale, sera continuée par le bisaïeul, M. Duverger, doyen des correspondants de théâtres, et de M. Duverger fils, un de nos meilleurs typographes. Entre des mains pareilles, ces enfants ne peuvent manquer de devenir d'excellents citoyens.

*** Le ministre de l'intérieur vient de prolonger à M. Viardot, pour trois ans, le privilége du Théâtre-Italien; c'était justice, car ce théâtre ne pourra être sous la direction d'un homme plus probe, plus loyal et plus capable.

*** Aujourd'hui, jeudi, grande fête au Casino; pendant toute la soirée concert, salon de lecture, astronomie, vues d'optique, microscope à gaz, musique de salon, ballet, danses, équitation, fanfares, divertissements, illuminations.

*** Le célèbre violoncelle Max Bohrer vient d'arriver à Paris, où il ne séjournera que peu de jours.

*** M. de Prony, pair de France, inspecteur-général et directeur de l'Ecole des Ponts-et-Chaussées, membre de l'Académie des sciences (section de mécanique), commandeur de la Légion-d'Honneur, etc., etc., est mort le 29 juillet. M. Prony était âgé de quatre-vingt-quatre ans, et était entré en 1776 à l'Ecole des Ponts-et-Chaussées. Parmi les nombreux travaux de cet illustre savant, on remarque plusieurs écrits sur l'acoustique et sur divers objets relatifs à l'art musical.

*** Il paraît certain que Musard et son orchestre vont aller donner des concerts dans quelques villes de province. Nous souhaiterons à ces artistes heureux voyage et plein succès.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Bordeaux.* — On lit dans *l'Indicateur*: La charmante pièce de *l'Eclair*, d'Halévy, que nous n'avions pas entendue depuis le départ de Chollet, a reparu ayant Audran, mesdemoiselles Renoux et Brun pour interprètes. M. Audran et mademoiselle Renoux ont été très applaudis.

*** *Cambray.* — Un jeune artiste de Cambray, M. Eugène Bouly, a établi dans cette ville un cours de musique qui est suivi par un nombre considérable d'élèves. La méthode adoptée est celle de M. Wilhem, et déjà on a obtenu les plus beaux résultats. Nous enregistrons avec plaisir ce fait qui prouve le développement et le progrès de l'art musical dans nos provinces.

*** *Grenoble.* — M. Cherblanc vient de donner un concert dans notre ville. Cet habile violoniste s'est concilié tous les suffrages par un jeu sage et bien senti. On a entendu dans ce concert l'*Otello* de Mendelsohn, qui a produit beaucoup d'effet.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Naples.* — Mademoiselle Franeilla Pixis vient d'obtenir un nouveau et brillant succès dans le rôle de Desdemona, de l'opéra *Otello*, qu'elle a déjà chanté quatre fois à la grande satisfaction des Napolitains. Cette jeune et intéressante cantatrice finira les vingt-cinq représentations pour lesquelles M. Barbaja l'avait nouvellement engagée dans les premiers jours du mois de septembre. Immédiatement après, elle se rendra à Palerme où elle vient de contracter un engagement pour sept mois.

Le Directeur, MAURICE SCHLESINGER.

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

6e Année. — 1839. REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS, N° 38.

JOURNAL DES ARTISTES, DES AMATEURS ET DES THÉATRES;

REDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, DE BALZAC, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, CASTIL-BLAZE, PHILARETE CHASLES, F. DANJOU, EDME SAINT-HUGUE, ALEX. DUMAS, ELWART, FETIS père (maître de chapelle du roi des Belges), AD. GUÉROULT, F. HALÉVY (de l'Institut), JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, G. LEPIC, LISTZ, MARX, EDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, L. RELLSTAB (rédacteur de la GAZETTE DE BERLIN), GEORGES SAND, J.-G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT A LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE.

Paris.	Départ.	Étrang.
3 m. 8	9 »	10 »
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	34 »	38 »

La Revue et Gazette Musicale paraît le dimanche et le jeudi de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la *Revue et Gazette Musicale de Paris*, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; et chez tous les marchands de musique de France.

Prix d'abonnement à la *Revue et Gazette Musicale*, 30 fr. par année.

IL SERA DONNÉ CHAQUE MOIS UNE LIVRAISON des *ARCHIVES CURIEUSES DE LA MUSIQUE*, et un *fac simile* de l'écriture de musiciens célèbres.

ANNONCES : 50 c. la ligne de 28 lettres.

Paris, Dimanche 11 août 1839.

SOMMAIRE. A Liszt, par Berlioz. — Concours du Conservatoire, chant. — Physiologie du violon (deuxième article), par H. Blanchard. — Exposition des produits de l'industrie, par G.-E. Anders. — Nouvelles.

A LISZT.

Paris, ce 6 août 1839.

Je voudrais bien, mon cher ami, pouvoir te dire *absolument tout* ce qui se passe dans notre monde musical, ou du moins tout ce que je sais, des transactions qui s'y opèrent, des marchés qu'on y fait, des souterrains, des mines qu'on y creuse, des platitudes qui s'y commettent; mais je doute fort que mon récit eût quelques chances de t'intéresser; il ne t'offrirait rien de nouveau; l'étude des mœurs musicales italiennes t'a blasé sur toutes ces gentillesses, et ce qu'on fait à Paris ressemble *horriblement* à ce que tu as vu pratiquer à Milan. Tu n'aurais pas d'ailleurs le cœur d'en rire; tu n'es pas de ces gens qui trouvent des sujets de plaisanterie dans les outrages dont la muse que nous servons a tant à souffrir, toi qui voudrais à tout prix, au contraire, cacher les souillures de sa robe virginale et les tristes lésions de son voile divin. Ne parlons donc pas des énormités qui t'irriteraient autant que moi, et contre lesquelles nous ne pouvons pas même protester librement, par des raisons que tu connais et que le dernier et terrible livre de M. *de Balzac* t'expliquerait au besoin. Je vais tâcher seulement de te donner une idée superficielle de ce qui se passe dans nos concerts, dans nos théâtres lyriques, parmi nos virtuoses, nos chanteurs, nos compositeurs; et cela sans commentaire, sans passion, sans blâme ni éloge, en un mot avec le calme plat d'un adepte de cette fameuse école philosophique que nous avons fondée à Rome en l'an de grâce 1830, et qui avait pour titre : *École de l'indifférence absolue en matière universelle.*

Cette forme a l'avantage de me dispenser des théories, des développements, et me permet de laisser tomber *le fait* lourdement, brutalement, sans m'inquiéter des suites. Je commence, sans ordre chronologique, par ce qu'il y a de plus récent.

Avant-hier, pendant que je fumais, selon mon habitude, un cigare sur le boulevard des Italiens, quelqu'un me prit vivement le bras : c'était *Batta* arrivant de Londres. — Que fait-on à Londres? lui dis-je. — Absolument rien; on y méprise la musique et la poésie, et le drame, et tout; excepté le Théâtre-Italien, où la présence de la reine attire la foule, tous les autres clubs harmoniques sont abandonnés. Je m'estime heureux de n'en être pas pour mes frais de séjour et de voyage, et d'avoir été applaudi dans deux ou trois concerts : c'est tout ce que j'ai obtenu de l'hospitalité britannique. Mais je sais arrivé trop tard; il en est de même d'*Artôt*. Un violoniste nommé *David* avait attiré sur lui l'attention du petit public musical de Londres; il était fashionable, et il n'y avait pas de concert sans lui. En conséquence *Artôt*, malgré son succès à la Société philharmonique, malgré l'incontestable beauté de son talent.... s'est beaucoup ennuyé. — Et *Doëhler?* — *Doëhler* s'ennuie aussi. — Et *Thalberg?* — Il cultive les provinces. — Et *Bénédict?* — Encouragé par la vogue de sa première partition, il écrit un nouvel opéra anglais. — Et madame *Gras-Dorus?* — Madame *Gras* est devenue fashionable en quelques jours; elle a balancé la vogue des Italiens, elle chantait partout, et son nom ne figurait plus sur l'affiche qu'accompagné de l'épithète de CANTATRICE SANS ÉGALE, imprimée en très gros caractères. On dit qu'elle a été chutée

ici à sa rentrée dans *Guillaume Tell?* — C'est vrai. — — Comment donc? Pourquoi? — Voulez-vous boire un grog? — Non, je pars; venez ce soir chez *Hallé*, nous boirons et nous ferons de la musique. — Bon. » — M. *Hallé* est un jeune pianiste allemand qui a de longs cheveux blonds, qui est grand et maigre, qui joue magnifiquement du piano, qui devine la musique plutôt qu'il ne la lit, c'est-dire qu'il tend à te ressembler. J'ai trouvé chez lui son compatriote M. *Heller*. Un talent sérieux, une intelligence musicale des plus vastes, une conception rapide, une grande habileté d'exécution, telles sont les qualités de compositeur et de pianiste que lui accordent tous ceux qui le connaissent bien, et je suis de ceux-là.

Hallé et *Batta* nous ont fait entendre une sonate en *si* bémol de *Félix Mendelsohn* (1). On a généralement admiré la facture savante et le style ferme de ce morceau : c'est d'un grand maître, disait *Heller*. Nous avons fait chorus en buvant de la bière. Puis est venu la sonate en *la* majeur de *Beethoven*, dont le premier morceau a arraché à l'auditoire des exclamations, des jurements, des cris d'enthousiasme: le menuet et le finale n'ont fait que redoubler notre exaltation toute musicale, bien que les bouteilles de vin de Champagne fussent déjà en circulation. Et quelqu'un a fait observer à ce sujet que la bonne bière était bonne, mais que le vin de Champagne valait mieux.

O vagabond infatigable! quand reviendras-tu donc pour nous rendre ces nuits musicales que tu présidais si dignement? Entre nous, il y avait trop de monde à tes réunions, on parlait trop, on n'écoutait pas assez, on philosophait. Tu faisais une dépense affreuse d'inspiration qui eût donné le vertige à *quelques uns* sans *tous les autres*. Te rappelles-tu notre soirée chez *Legouvé*, et la sonate en *ut* dièze mineur, et la lampe éteinte, et les cinq auditeurs couchés sur le tapis dans cette obscurité, et notre magnétisation, et les larmes de *Legouvé* et les miennes, et le respectueux silence de *Schœlcher*, et l'étonnement de M. *Goubeaux*? Mon Dieu, mon Dieu, que tu fus sublime ce soir-là! Allons, j'oublie que j'appartiens à l'école des *indifférents*. J'y reviens. L'exposition des produits de l'industrie nous a valu cette année des volumes de critique musicale; on s'est beaucoup disputé; on a crié pour et contre les pianos, pour et contre les orgues; j'ai vu le moment où l'on intenterait un procès pour un jeu de flûtes; on a failli se battre pour une vis de pression. Je ne concevais pas trop tout ce remue-ménage, car enfin il nous arrive tous les jours, à nous autres artistes, d'essuyer des critiques pour le moins aussi injustes et aussi ridicules qu'aucune de celles que les fabricants d'instruments peuvent avoir eues à subir, et nous laissons aboyer sans mot dire. Nous ne manquons pourtant pas d'amour-propre, notre sensibilité n'est pas éteinte, tant s'en faut, et nous pourrions nous en défendre et nous ne le faisons pas. D'autre part, quand par extraordinaire un critique se montre bienveillant, nous le remercions bien dans l'occasion, mais nous ne courons pas chez lui pour cela, et trop souvent même nous poussons l'impolitesse jusqu'à oublier de lui envoyer une carte. Loin de là, les exposants loués ont été d'une reconnaissance exemplaire: visites, lettres et présents, ils n'ont rien négligé pour l'exprimer. Ceux, au contraire, dont on a peu ou mal parlé ne concevaient pas qu'il leur fût défendu de courir sus au critique et de le tuer au coin d'une borne comme un chien enragé. Chacun peut dire ce qu'il pense et même ce qu'il ne pense pas sur les plus grands artistes, sur les œuvres les plus magnifiques comme sur les médiocrités les mieux reconnues sans qu'on y fasse beaucoup d'attention; mais ne pas sentir le prix d'une nouvelle cheville de contre-basse ou louer le chevalet d'un alto, ce sont là des événements dont le retentissement est immense et prodigieusement prolongé.

On m'a enfin expliqué l'énigme. « *Vos produits*, à vous autres artistes, m'a-t-on dit, ne sont pas mis en circulation *en gros*, vous ne *vendez* qu'en détail quand vous pouvez vendre. Si vous ne trouvez pas d'acheteurs, votre travail est *sans but raisonnable*, car enfin un talent qui ne rapporte rien *ne vaut rien*, c'est de la dernière évidence. Les fabricants d'instruments sont des hommes *plus sérieux*, leur travaux ont *bien plus d'importance*, car ils mettent des millions en mouvement; et vous devez comprendre qu'un article de journal qui peut faire écouler ou rester en magasin pour cent mille francs de valeur ne saurait passer comme s'il ne traitait que d'une symphonie de *Beethoven* ou d'un opéra de *Gluck*.—Ah! oui, oui, c'est de l'argent; je n'y pensais pas. »

A propos d'argent, on vient de trouver le moyen d'en gagner en ne bâtissant pas de salle pour les Italiens. La troupe chantante de notre grand Opéra va se trouver en lutte directe avec les chanteurs ultramontains; on veut réunir les deux troupes dans la salle de la rue Lepelletier. La mêlée sera rude: *Lablache* contre *Levasseur*; *Rubini* contre *Duprez*; *Tamburini* contre *Derivis*; *la Grisi* contre mademoiselle *Nathan*, et tous contre la grosse caisse. Nous serons là pour faire le relevé des morts et des mourants. Le directeur aura sans doute aussi l'administration du théâtre de Londres, et il fera peut-être beaucoup d'argent, et ce sera une fameuse affaire; et ça m'est égal..... je suis de la secte des indifférents. C'est aux marchands à calculer combien la denrée musicale, exploitée de la sorte, peut leur rapporter bon an mal an. Ce sont eux qui doivent s'inquiéter de la durée de leurs instruments chantants; quant à moi, si je n'étais pas *indifférent*, je dirais absolument comme toi: « J'aime mieux la musique que tout ça. » *Duponchel* conservera la haute direction des costumes; ainsi ne t'inquiète pas, l'art et les artistes seront dans de *beaux draps*. En attendant, Mme *Stoltz* a failli s'en aller; tout le monde la regrettait, excepté le parti qui voulait forcer *Duponchel* de ne pas la réengager. *Alizard*, jeune chanteur qui s'est élevé en ton absence, conquiert chaque jour une place plus belle dans l'opinion des connaisseurs et même dans celle du public; il chante de temps en temps des rôles fort courts dans lesquels il trouve toujours le moyen d'impressionner son auditoire. Il a été immensément applaudi cet hiver dans les concerts du Conservatoire; il parviendra. Mademoiselle *Nau* a beaucoup gagné; elle est charmante dans le rôle de la fée que vient d'écrire pour elle M. *Auber*. Beaucoup de gens disent que l'orchestre se fatigue, ou se néglige, ou se dégoûte de sa tâche. L'autre jour j'entendais des habitués se plaindre de ce que les instruments n'étaient pas d'accord; ils prétendaient que le côté droit de la masse instrumentale tendait à s'élever sans cesse d'un quart de ton au-dessus du côté gauche; prétention exorbitante à en croire ces messieurs. « Vous souffrez en silence? me dit l'un d'eux. — Moi! je n'ai pas dit que je souffrais; d'abord parce que je n'ai rien dit du tout; et ensuite..... » On joue quelquefois *Don Juan*, quand on ne sait plus où donner de la tête. Si *Mozart* revenait au monde, il dirait, peut être comme ce président dont parle Molière, qu'il ne veut pas qu'on le *joue*. *Spontini* au contraire a voulu être joué, et il l'a été. On ne veut pas entendre parler à l'Opéra de reprendre ses anciens chefs-d'œuvre. *Ambroise Thomas*, *Morel* et moi nous disions l'autre jour que nous donnerions pourtant bien cinq cents francs pour une bonne représentation de *la Vestale*. Comme nous savons cette partition par cœur, nous l'avons chantée jusqu'à minuit; tu manquais pour l'accompagner. La cause de *Spontini* a été défendue dans une brochure par un de nos amis, *Emile D....*; quelques

(1) Sonate pour piano et violoncelle ou violon, œuvre 45.

journaux se sont joints à lui. Cette cause allait être gagnée quant *Spontini* a cru devoir publier une lettre, déjà imprimée il y a deux ou trois ans à Berlin, sur la musique et les musiciens modernes. Les adversaires de *Spontini* eussent payé mille écus pour la pubication de cette lettre, il la leur a donnée pour rien. Ça n'empêche pas *la Vestale* d'être un chef-d'œuvre, mais cela fait que nous ne la reverrons jamais. Madame *Girardin* a écrit là-dessus un furieux feuilleton qui a bouleversé l'Opéra administratif.

Tu as vu par le dernier article de notre savant collaborateur H. B.......d que la place de professeur de composition laissée vacante au Conservatoire par la mort de *Paër* allait être donnée à M. *Caraffa*. On assure que mon système sur l'indifférence commence à être apprécié au ministère. Les orangers du jardin *Musard* portent déjà des fruits. *Théophile de Ferrière* a été assassiné par un inconnu, la semaine dernière, en sortant de l'Opéra-Comique; il va beaucoup mieux. *Heine* s'écrit toujours par un *e;* il demeure rue des Martyrs. On m'a volé son livre charmant sur l'Italie. As-tu vu ses bains de Lucques? On nous promet des nuits vénitiennes au Casino; il y a là un orchestre de cent quarante musiciens, toutes les fois que soixante d'entre eux ne sont pas employés à la même heure aux concerts des Champs-Élysées. Il y a un microscope au gaz; j'y ai vu des cirons qui paraissaient gros comme des melons. Je te donne toutes mes nouvelles comme elles me viennent. *F. Hiller* m'a envoyé de Milan quelques morceaux de sa *Romilda*. On prétend que *Rossini* vend des poissons comme on n'en voit guère; je parie qu'il s'ennuie dans sa villa autant que ses gros poissons dans leur vivier. Il dit toujours : « Qu'est-ce que ça me fait? » S'il n'aimait pas tant ses énormes poissons, il aurait peut-être des dispositions pour l'*indifférence absolue*, etc. Mais j'en doute! Un de nos ennemis a voulu dernièrement se précipiter de la colonne Vendôme; il a donné quarante francs au gardien pour le laisser monter, puis il a renoncé à son projet. On va donner au théâtre de la Renaissance un opéra de Mainzer. C'est bien fait! Un jeune ténor, nommé *Ricciardi*, vient de débuter avec succès à ce théâtre, dans la *Lucia di Lammermoor* de *Donizetti*, supérieurement traduite et mise en scène par *A. Roger* et *Vaës*. Le directeur de la Renaissance fait des efforts inouïs pour produire de la musique et des musiciens; on ne l'aide guère. L'Opéra-Comique prépare des débuts importants; il s'agit de deux ténors et d'un soprano qu'on dit fort remarquables; nous entendrons bien. *Girard* conduit toujours admirablement son petit orchestre; seulement il faut espérer que dans la nouvelle salle qu'on promet à l'Opéra-Comique il y aura un foyer pour les musiciens; car actuellement au théâtre de la Bourse les malheureux sont obligés, avant le lever de la toile, de s'accorder *coram populo;* d'où il suit que pendant que les hautbois et les violons donnent le *la*, les trombonnes grognent leur *si* bémol; et véritablement, en pareil cas, il n'y a pas d'*indifférence* qui tienne, c'est terrible. *Kastner* travaille sans cesse; il vient de terminer un ouvrage sur l'instrumentation considérée dans ses rapports avec l'expression harmonique et mélodique, qui paraîtra prochainement. Je suis bien curieux de le connaître. M. *Wilhem* a donné le mois passé deux séances publiques; ses cinq cents élèves chanteurs ont été fort applaudis. Je n'ai pas trouvé leur exécution en voie de progrès. Tous ces jeunes hommes et ces enfants ont un sentiment rhythmique d'un vulgarisme désespérant. Ils martellent chaque temps de la mesure; ils convertissent tout, plus ou moins, en mouvement de marche. Certainement ce résultat est très beau, si l'on compare l'ancienne ignorance des classes populaires à ce qu'elles savent aujourd'hui; mais *savoir* n'est pas tout en musique, il faut *sentir* aussi, et je crois que le peuple parisien aime trop le vaudeville et les tambours. On répète depuis deux mois et demi l'opéra de *Ruolz*, en conséquence les acteurs n'en savent pas une note; mais les costumes sont prêts, et *Duponchel* veut le jouer vendredi prochain. *Chopin* ne revient pas; on le disait fort malade; il n'en est rien. *Dumas* a fait une pièce ravissante; mais ceci n'est pas de mon domaine. J'ai fini, je ne sais plus rien.

Adieu; mon indifférence ne va pas jusqu'à prendre mon parti de ta longue absence; reviens, reviens donc; il en est temps pour nous, et pour toi, je l'espère.

H. Berlioz.

CONCOURS DU CONSERVATOIRE.

(Deuxième article.)

CHANT.

Au milieu des révolutions qui, depuis soixante ans, se succèdent aussi rapidement, il s'en est opéré une toute pacifique, qui, pour n'avoir coûté ni sang, ni larmes, n'en est pas moins éclatante. Qu'aurait répondu le sévère citoyen de Genève, si quelqu'un se fût avisé de lui prédire que l'Italie se recruterait un jour de chanteurs français? Rien; mais certainement il l'aurait envoyé tout droit à Charenton. Eh bien! ce qui semblait impossible dans le siècle dernier, s'est opéré peu à peu par la création du Conservatoire et la direction bien entendue des études. Ceci n'est point un éloge, c'est la vérité; et comme l'a dit Casimir Périer : Les faits ont aussi leur puissance. C'est donc un fait non contesté maintenant que la France alimente avec ses chanteurs les théâtres ultramontains; et nous espérons bien que, par une conséquence toute naturelle, elle saura un jour s'affranchir du joug des compositeurs en *a* et en *i* qui, à force d'intrigues, se sont imposés aux agents du pouvoir et aux directeurs de spectacles.

C'est donc un devoir pour les professeurs à qui sont confiées les destinées du chant, de redoubler d'efforts pour remplir avec fruit l'importante mission qui leur a été donnée, et d'où dépend l'avenir de notre école. Un jury sévère devrait présider à l'admission des élèves et à la nature de leurs études. Alors seulement on ne verrait pas des jeunes gens, fort estimables d'ailleurs, mais qui n'ont rien d'artistique dans la tête ni dans le cœur, s'obstiner à suivre une carrière pour laquelle ils n'ont aucune disposition.

Quoi qu'il en soit, le concours de chant nous a offert cette année, comme l'année dernière, le plaisir de juger entre les deux écoles qui se disputent depuis long-temps la scène : l'école de l'*expression*, et celle de la *fioriture*. La passion caractérise la première; elle ne vit que d'émotions, qui, par une commotion électrique, doivent passer de l'âme du chanteur dans celle de l'auditeur : c'est le *Qu'il mourût* du vieil Horace, ou le *Suivez-moi* de Guillaume Tell. Tout au contraire, la seconde n'a à nous offrir que des jouissances douces et placides, par le charme de la vocalisation et la piquante coquetterie des artifices du chant.

A laquelle de ces deux écoles le public accorde-t-il la préférence? A aucune. Il pense sans doute qu'il est plus d'un chemin pour aller à Corinthe. Aussi l'opinion de quelques personnes qui se plaignaient qu'il n'y eût point unité de méthode dans les classes de chant du Conservatoire, nous semble-t-elle l'opinion d'une faible minorité. Pour nous, nous croyons que tout ce qui peut contribuer aux progrès de l'art et aux plaisirs du public mérite des encouragements. Point d'exclusion; et en parlant ainsi, nous

faisons preuve d'une abnégation bien rare par le temps qui court, puisque nous avons toujours préféré l'expression à la vocalisation. Donner ici nos raisons serait trop long, d'autant mieux que nous nous proposons de traiter plus tard ce sujet qui touche aux plus graves intérêts de l'art.

Cinq jeunes gens et quatorze jeunes personnes avaient été admis à l'honneur de remporter la palme ou tout au moins de disputer le modeste *accessit*. C'était beaucoup trop, et la preuve c'est que plusieurs ont montré, par la faiblesse de leurs moyens, qu'ils n'étaient point arrivés à ce degré de force qui justifie la prétention de se faire entendre en public. Nous ajouterons que le choix des morceaux n'a pas toujours été en rapport direct avec la nature du talent des élèves. Ainsi, par exemple, l'air du *Siége de Corinthe* ne convenait nullement à mademoiselle Duflot; cette jeune personne a fort bien chanté l'andante; nous n'en pouvons dire autant de la *cabalette* et des fioritures qui l'accompagnent: c'était lourd et pénible; un air simple et expressif lui aurait bien mieux fourni l'occasion de se montrer sous un jour plus favorable. Le jury a décerné le premier prix à mesdemoiselles Capdeville et Klotz. La première possède une belle voix d'une grande étendue et qui participe à la fois du soprano et du mezzo soprano. Elle a fort bien dit le magnifique air d'Ariodant. Nous aurions desiré toutefois plus d'élévation et plus d'*intimité* dans les sentiments du personnage qu'elle représentait. La seconde nous a offert le phénomène d'une voix qui change de nature en changeant de registres. On pourrait même presque dire qu'elle a trois voix, celle du grave, celle du médium et celle de tête. Sa vocalisation est facile, et nous lui prédisons un brillant avenir si elle continue à travailler. Une autre jeune personne de seize ans, mademoiselle Lavoie, qui a obtenu le deuxième prix à l'unanimité, et qui n'a manqué le premier que d'une seule voix, nous a semblé réunir toutes les conditions d'un talent distingué. Elle nous a fait entendre dans l'air du Serment une voix douce, brillante et accentuée, jointe à une vocalisation qui touche de bien près à la perfection.

Parmi les hommes, le premier prix a été partagé entre MM. Grard et Lespinasse. Ces deux jeunes gens nous ont semblé avoir pris la route qui n'est pas la meilleure, celle de l'imitation. Le premier nous a complétement rappelé la méthode roucoulante et parfois chevrotante de Tamburini. Le second, dans l'air de *Guillaume Tell*, nous a prouvé qu'il avait entendu et étudié Duprez. Bien que sa bonne volonté ait quelquefois été trahie par ses moyens, il nous a fait entendre une voix fortement accentuée. Un M. Guillot, dans l'air de Télasco, de *Fernand Cortez*, nous a demandé pendant un quart d'heure les ossements de ses pères; nous aurions désiré qu'on les lui eût donnés de suite pour en finir plus vite. Un autre est venu nous chanter dans un air aussi froid que monotone: *Je hais l'intrigue, Je hais la brigue*. C'est justement ce que l'auteur de *Masaniello* écrivait dans la même semaine à plusieurs journaux.

Les autres concours publics ont eu lieu dans l'ordre suivant: Vendredi 2 août, concours de piano et de harpe; samedi 3, instruments à vent; lundi 5, violoncelle et violon; mardi 6, déclamation lyrique; mercredi 7, déclamation spéciale. Nous rendrons compte de ces divers concours dans un troisième et dernier article.

F....

PHYSIOLOGIE DU VIOLON.

(Deuxième article.[1]).

On voit dans l'église de Saint-Pierre, à Rome, un tombeau sur lequel se lit cette inscription :

CORELLI *princeps musicorum;*

au-dessus de cette inscription est gravée la *Gigue en sol* mineur de la cinquième sonate, œuvre 5, de ce grand musicien. Né à Fusignano vers 1653 et mort à Rome en 1723, Arcangelo Corelli fut non seulement un célèbre compositeur, mais encore le créateur de l'art de jouer du violon, car avant lui on ne peut guère citer que Baltazarini, intendant de la musique de Catherine de Médicis, surnommé Beaujoyeux, et Bocan qui, vers le milieu du XVIIe siècle, était maître à danser et musicien, tous deux médiocres violonistes. Le premier excellait à ordonner une fête, et le second montrait un enthousiasme si ridicule pour l'art de la danse, que la tradition en resta, et servit de modèle à Molière ensuite pour son maître à danser du *Bourgeois gentilhomme*. Le rebec, perfectionné par Corelli est-il dit dans l'Art du violon, ne servait tout au plus alors que dans les orchestres de bals, et n'était pas même admis dans la musique des églises. Corelli paraît, et son génie lui découvrant toutes les ressources que l'art pouvait en tirer, il lui assigne à jamais la place qu'il a conservée depuis parmi les instruments de musique, c'est-à-dire la première.

C'est Corelli qui a enseigné la véritable position de la main et la manière de se servir de l'archet avec dextérité et avec grâce; c'est lui qui a fondé la première école de violon. De cette école sortirent Somitz ou Somis, Tartini, Locatelli, Geminiani, Pugnani, Viotti, et enfin Rode, élève de ce dernier, qui, avec Rodolphe Kreutzer et Baillot, ont maintenu l'école française au point élevé où l'avaient fait parvenir Leclair et Gaviniez, si même ces trois maîtres ne l'ont poussé plus haut. Stamitz et Léopold Mozart, père de l'auteur de *Don Juan*, contemporains de Leclair et de Gaviniez, étaient les représentants de l'école allemande, qui a toujours été inférieure aux écoles italienne et française, malgré les efforts d'Andreas Romberg, frère du violoncelliste, de Mayseder et de Spohr, l'un des plus savants compositeurs de notre temps.

Autour de ces trois écoles se groupèrent vers la fin du XVIIIe siècle et au commencement de celui-ci, une foule de bons violonistes parmi lesquels on cite pour l'Italie, Nardini et Torelli, élèves de Tartini, Viscontini de Crémone, Veracini de Florence, Giardini, Maestrino ou Mestino, Lolli, Fiorillo, Borghi, Moussini, Cambini, Bruni, chef d'orchestre du Théâtre-Italien et compositeur agréable qui donna *Toberne ou les Pêcheurs Suédois* à l'Opéra-Comique, et quelques autres ouvrages. L'école française fut soutenue dans le même temps par Pagin, Trémais, tous deux élèves également de Tartini, qui était le violoniste européen depuis la mort de Corelli, *il maestro delle Nazioni*, comme on l'appelait; puis encore par Guignon, le dernier roi des violons, Capron La Houssaie, Gervais, Petit, le chevalier de Saint-Georges, pâle copie du Polonais Jarnowick qui jeta quelque éclat comme mélodiste gracieux qui semble revivre en Panofka; et enfin par Alexandre Boucher, Grasset, Lafont, Duret, Mazas et Fontaine, etc.

Pendant que notre école allait ainsi en queue de morue, qu'on nous passe cette locution commune mais expressive, celle de Belgique s'élevait. De Bériot qui a étudié sous Baillot dans notre Conservatoire, en est le chef; c'est l'astre des violonistes belges autour duquel gravitent les planètes Mas-

(1) Voir le numéro de la *Revue musicale* du 28 juillet 1839.

sard, Robberechts, Hauman, Ghys, Artôt, le jeune Vieuxtemps, etc.

A Schall, à Spohr, à Mayseder dans l'école allemande, qui ne jetait pas non plus un bien vif éclat, ont succédé Ernst Panofka, et Ole-Bull, qui semblent seuls chargés de la soutenir.

Pendant que l'Italie paraissait vouloir s'annihiler sous le rapport instrumental, il surgissait au temps de l'empire, dans la ville natale de Christophe Colomb, un aussi hardi explorateur que lui, un homme qui a découvert un nouveau monde dans le monde musical; nous avons nommé Paganini.

C'est ici que nous croyons utile de jeter un coup d'œil rétrospectif sur la bibliographie du violon.

Ce fut dans l'année où l'auteur du *Devin du Village* vint au monde, en 1712, il y a cent vingt-sept ans, que parut la première méthode de violon. Cet ouvrage élémentaire est intitulé: ***Méthode pour apprendre à jouer du violon, avec un abrégé des principes de musique nécessaires pour cet instrument, par M. Montéclair, de l'Académie royale de musique, 24 pages. Prix: 25 sols, broché.*** On voit qu'on pouvait s'initier à bon marché aux mystères de l'art de jouer du violon. Six ans plus tard parurent les PRINCIPES DU VIOLON ***par demandes et par réponses, avec lesquels toutes personnes peuvent apprendre d'elles-mêmes à jouer du dit instrument***, par le sieur DUPONT, maître de danse, le tout pour 18 sols.

Cet ouvrage, imprimé en caractères mobiles, avec notes carrées comme on les faisait dans ce temps-là, est orné de deux gravures représentant la main posée sur le manche du violon, la première dans les notes naturelles, la seconde dans les tons transposés et unissons. La tablature de ces manches indique les tons qui se trouvent sous les doigts. Quelques règles pour l'archet et des leçons terminent cette méthode. Dans la même année, 1718, parut un petit ouvrage italien, GRAMMATICA DI MUSICA, ***insegna il modo facile e breve per bene imparare di sonore il violino su la parte, etc; da Carlo*** TESSARINI ***di Rimini, professore di violino.*** Le même ouvrage fut traduit en français et gravé sous le titre de NOUVELLE MÉTHODE ***pour apprendre par théorie, dans un mois de temps, à jouer du violon, divisée en trois classes***, par Carlo Tessarini de Rimini, dédiée à M. Perceval, receveur-général des domaines, lieutenant de la ville et province de Malines.

On faisait déjà du charlatanisme; on savait, dès ce temps-là, que le titre d'un ouvrage influe singulièrement sur la vente. On peut juger, par le passage que nous allons en extraire, combien l'enseignement d'aujourd'hui diffère de celui d'alors.

Moyen facile pour accorder le violon, article VII.

L'écolier accordera la troisième corde à un ton ordinaire, placera son troisième doigt sur la quatrième corde et fera l'octave, quittera les doigts laissant les cordes vides et fera la quinte. Par l'harmonie qui en résultera, il connaîtra si le violon est d'accord; mais il serait nécessaire que le maître mît une marque à la touche comme on en voit à la seconde main de la figure. L'écolier, par là, sera en état de trouver l'octave précise.

On aime du moins la bonne foi de cet auteur qui, après avoir indiqué un moyen dont le résultat ne lui paraît pas parfaitement démontré, renvoie l'élève au maître pour plus amples renseignements. Nous avons cité ce passage dans la persuasion que tout ce qui touche à l'enfance d'un art, porté depuis au plus haut degré de perfection, est fait pour intéresser.

L'ouvrage qui, dans l'ordre chronologique, succède à celui de Tessarini est un de ceux qui ont le plus contribué à faciliter l'étude du violon; il a pour titre: L'ART DE JOUER DU VIOLON, ***contenant les règles nécessaires à la perfection de cet instrument avec une grande variété de compositions***, par GEMINIANI. Paris, 1752.

Cette méthode est encore bonne à suivre. On peut dire que tous ceux qui ont écrit depuis sur la pratique du violon n'ont fait pour ainsi dire que la développer et la commenter. Quelques uns en ont extrait des préceptes et des leçons; ainsi ferons-nous lorsque nous en serons à l'analyse des principes sur la pratique du plus brillant de tous les instruments.

Les éditions musicales modernes ne portent point de dates comme les éditions typographiques, de façon qu'il est difficile de classer les ouvrages qui ont été publiés pour l'enseignement du violon dans un ordre chronologique. LE TRAITÉ DU VIOLON, par TARADE, ouvrage de soixante-six pages de gravure, paraît avoir succédé à L'ART DE JOUER DU VIOLON, par GEMINIANI, dont nous venons de parler; puis sont venus les PRINCIPES DU VIOLON pour apprendre le doigté de cet instrument, par L'ABBÉ, ouvrage qu'on trouverait difficilement maintenant; NOUVELLE MÉTHODE DE VIOLON ET DE MUSIQUE, par BORNET, dédiée à monseigneur le comte d'Artois, depuis Charles X; MÉTHODE DE VIOLON, par DURIEU. La plupart de ces ouvrages ne se trouvent pas à la Bibliothèque royale, ni dans le commerce de musique, non plus qu'une MÉTHODE RAISONNÉE pour apprendre à jouer du violon, par LÉOPOLD MOZART, traduite de l'allemand en français par VALENTIN ROESER. Il y a encore une autre méthode qui n'a pas moins la prétention d'être raisonnée, par BAILLEUX; celle de SÉBASTIEN DEMAR; la grande méthode élémentaire par Woldemar, élève de Lolli; les études pour le violon et l'archet, par le même; puis la méthode du Conservatoire qui parut vers le commencement de ce siècle, ouvrage presque exclusivement élémentaire, élaboré par les maîtres d'alors au nombre desquels il faut citer Rode, Kreutzer, Baillot, qui semblent n'avoir été préoccupés que de donner l'occasion à M. Cherubini de montrer sa science harmonique en mettant à sa disposition des gammes en rondes et d'une simplicité naïve, sous lesquelles M. Cherubini écrivit des basses savantes. Cette méthode d'un prix trop élevé pour l'époque où elle parut, n'obtint pas de succès. Vers le même temps, J.-B. Cartier, musicien de l'Opéra, publia L'ART DU VIOLON, ou ***collection choisie dans les sonates des écoles italienne, française et allemande, précédée d'un abrégé de principes pour cet instrument.*** Cette méthode est sans contredit la plus complète et la plus étendue qui ait été écrite pour le violon; c'est un vaste et curieux répertoire, un bon résumé des œuvres éparses des grands maîtres classiques. Le Conservatoire en reconnut l'utilité, et, en l'adoptant pour ses élèves, en a ainsi marqué le rang dans l'enseignement.

Sous ce même titre de L'ART DU VIOLON, M. Baillot a aussi publié il y a quelques temps une grande méthode, utile et consciencieux travail, riche dédommagement qu'il devait aux vrais amateurs du violon pour sa collaboration à la méthode du Conservatoire et qu'il leur a donné. Cette importante publication du chef de l'école française n'a pas eu le retentissement que méritait l'œuvre d'un si grand maître. Plusieurs artistes d'un grand talent ne sont pas assez convaincus, dans leur intérêt, et M. Baillot est du nombre que les cent mille publicités de la presse sont les chemins de fer de la pensée humaine.

A côté de L'ART DU VIOLON par M. Baillot, nous ne devons pas oublier de mentionner un ouvrage non moins consciencieusement fait et intitulé: ÉCOLE OU MÉTHODE POUR LE VIOLON, par Spohr, traduite de l'allemand par M. Heller. Ce beau traité sur l'art de jouer du violon est un ouvrage aussi complet qu'aucun de ceux qui ont été faits sur la matière; M. Spohr y conseille l'usage de ce qu'il appelle le TENEUR DU VIOLON, sorte de mécanique en bois

d'ébène pour fixer l'instrument sur la clavicule, autrement que par le menton. Pas une règle, pas un détail ne sont oubliés dans cet ouvrage minutieusement scolastique; tous les exemples ou leçons sont traités à deux violons, et écrits avec l'extrême pureté qui distingue toutes les productions du célèbre compositeur allemand. L'habile professeur y conduit l'élève par gradation depuis la première gamme jusqu'à l'exécution du quatuor et du concerto. Le traité de Spohr est un des meilleurs que nous ayons.

Au nombre des bonnes méthodes élémentaires modernes, il faut citer celle de M. Louis; puis celles plus anciennes de Bruni, de Lachnit, le triste symphoniste qui nous a si barbarement arrangé ou dérangé pour l'Opéra, dans le temps, *la Flûte enchantée* de Mozart; enfin une petite méthode de C. Roy, une autre par Billard et celle de Martinn, revue par Frey. Outre tous ces ouvrages sur l'enseignement du violon, et même deux petites méthodes faciles de Cambini et de Lorenziti que nous avons oublié de citer, il existe une infinité d'ouvrages méthodiques, tels que duos élémentaires et progressifs, par Leclair, Cartier, Prot, Cambini, Guebauer, Bruni, Borghi, Roëzer, Devienne, Fodor, Lorenzity, Kreutzer et Mazas, auteur de la Bibliothèque des violonistes; puis ensuite les études en tête desquelles il faut citer les CAPRICES de LOCATELLI, et *les études pour le violon contenant trente-six caprices d'une difficulté graduelle, à l'usage des élèves qui veulent s'exercer sur cet instrument*, par FIORILLO. Cet ouvrage a joui d'une grande réputation, et puis a éprouvé le sort qu'ont ici bas les plus belles choses, il est tombé dans l'oubli.

RODOLPHE KREUTZER a publié *quarante études ou caprices* dédiés à M. le comte de Bondy, chambellan de l'empereur, qui sont encore appréciés par les bons amateurs et même étudiés par les artistes, comme les VINGT-QUATRE MATINÉES DE GAVINIEZ, que nous avons oublié de citer en leur rang chronologique, et dans lesquelles ce père de l'école française a jeté tous les trésors d'une riche et brillante imagination. Enfin est venu Paganini avec ses CAPRICES bizarres, fantastiques comme toute sa personne, comme ses actions.

Nous croyons devoir mentionner aussi les études tirées des quatuors et concertos de Spohr; trois CAPRICES, par CHERBLANC, dédiés à Baillot; six études, par Alard, dédiées à Paganini; SIX CAPRICES OU ÉTUDES, par KALLIWODA; NEUF ÉTUDES, par MAURER; des PRÉLUDES, par COMPAGNOLI; SIX ÉTUDES, par MAYSEDER; *les douze premières leçons élémentaires*, par Magnien; la FOLIE, caprices faciles, par SCHAFFNER; VINGT-CINQ EXERCICES PROGRESSIFS, par SAINT-LUBIN; et enfin *les amusements, ou études pour les doubles cordes*, par GOETZE.

Au reste, les deux ouvrages modernes les plus importants sur l'art de jouer du violon sont, sans contredit, les études de PAGANINI et celles récemment publiées par de BERIOT. Ces recueils, qui résument on ne peut mieux la manière de ces maîtres habiles de l'art, et qui sont bien la dernière expression de l'école italienne et française, mériteraient une analyse étendue dont nous pourrons nous passer la fantaisie un de ces jours. Il sera intéressant de rechercher à ce sujet pourquoi les violonistes ne s'évertuent qu'à exécuter des difficultés mécaniques sur leur instrument si expressif, pendant que les pianistes se préoccupent sur le leur, qui est sec et aride, de la pensée poétique, du développement intellectuel, de l'intelligence, de la sensibilité, de l'âme musicale; mais avant de traiter cette importante question, nous devons, ainsi que nous l'avons promis et dans un troisième article, donner une appréciation critique, consciencieuse et impartiale des violonistes de notre temps, comparés à ceux du temps passé, et quel est enfin l'avenir probable de l'art de jouer du violon en France.

Henri BLANCHARD.

EXPOSITION

DES PRODUITS DE L'INDUSTRIE.

COMPLÉMENT DE LA LISTE DES RÉCOMPENSES. — QUELQUES MOTS SUR LA COMMISSION DU JURY.

En donnant, dans notre numéro de dimanche dernier, la liste des récompenses accordées aux facteurs d'instruments de musique, nous n'avions pour guide que *l'état nominatif des exposants* publié dans le *Moniteur* et reproduit successivement par tous les autres journaux. Mais cet état nominatif, dont nous avons extrait notre liste, était loin d'être complet. Sans parler des mentions honorables qui ne s'y trouvaient pas, et que nous aurions voulu ajouter, s'il nous avait été possible d'en obtenir la communication, il y a des lacunes et des omissions qu'il importe de réparer. C'est le *Moniteur* lui-même qui nous l'apprend involontairement.

Ce journal contient, dans son numéro du 5 de ce mois, un long article sur les instruments de musique admis au concours. L'auteur de cet article doit avoir puisé ses renseignements à bonne source, nous serions même tenté de croire qu'il a assisté aux séances d'examen du jury; car il donne sur la manière dont on a procédé dans cette circonstance, et sur les motifs qui ont déterminé les arrêts de la commission, des détails précis, tels que ne pouvait les connaître qu'un homme présent à ces délibérations. C'est dans cet article que nous trouvons les noms omis antérieurement par le *Moniteur*.

Voici le complément de notre liste :

Rappels de médailles de bronze : MM. Wetzels (pianos); — Coffe de Mirecourt (guitares); — Muller (orgue expressif); — Tulou (flûtes); — Martin de La Couture (*idem*); — Winnen (bassons); — Triebert (hautbois); — Savaresse (cordes).

Médailles de bronze, ajoutez : MM. Côte (pianos); — Challiot (harpes); — Lacotte (guitares).

Mentions honorables : MM. Cluesman, pour la quatrième fois (pianos); — Gibaut, pour la seconde fois (*id.*); — Grus (*id.*); — Eslanger (*id.*); — Herz (*id.*); — Rogez (*id.*); — Rosellen (*id.*); — Pfeiffer (Émile) à Versailles (*id.*); — Derazay de Mirecourt (violons); — Peccatte (archets); — Daublaine (orgues); — Labbaye (instruments à vent en cuivre); — Guichard (*id.*); — Jahn (*id.*); — Labbaye (*id.*); — Buffet fils (flûtes); — Herouard (*id.*) — Leroux aîné (*id.*); Ferry (*id.*); — Paris, à Dijon (harmoniphon); — Naveau (cordes de soie); — Marloye (appareil d'acoustique); — Deleuil (*id.*); — Gateau et Deon (cornets acoustiques).

En comparant ce complément avec la liste même que nous avons donnée, on verra que le jury a décerné en tout 69 récompenses pour la partie musicale, savoir :

Croix de la Légion-d'Honneur.	1
Rappels de la médaille d'or.	4
Médailles d'or.	2
Rappels de médailles d'argent (1).	2
Médailles d'argent.	7
Rappels de médailles de bronze.	8
Médailles de bronze.	21
Mentions honorables.	24

Quant aux médailles de bronze, les exposants qui avaient mieux espéré de leurs efforts pour le concours devront se consoler en lisant dans l'article du *Moniteur* cité plus haut le passage suivant :

« En se montrant peu prodigue de récompenses, la com-

(1) Il s'en trouvait trois sur la liste; mais, comme nous l'avons fait remarquer, il y avait erreur; le rappel de M. Müller doit être reporté dans les rappels des médailles de bronze.

» mission a cru les décerner dans le véritable esprit qui » a présidé à l'institution des expositions, et donner, par » conséquent, une plus grande valeur à ces distinctions. » Nous croyons pouvoir affirmer *que les médailles de » bronze obtenues à ce nouveau concours sont réelle» ment supérieures à telle médaille d'argent décernée an» térieurement à* 1831. » C'est très bien; mais nous croyons toutefois que la plupart des exposants se seraient mieux accommodés d'une de ces récompenses *inférieures* de 1834. Le commentaire sur la valeur de ces médailles arrive un peu tard. En annonçant d'avance ses intentions à cet égard, le jury aurait épargné à plusieurs facteurs des plaintes qui, sous le point de vue des expositions précédentes, ne paraissent que trop fondées.

Un autre passage du même article mérite de fixer l'attention. Suivant l'auteur, il n'y aura plus à l'avenir de rappels de médailles.

« On sait, dit-il, que jusqu'à présent les jurys des diverses expositions ont été dans l'usage de ne pas décerner de récompense inférieure à celle qu'un exposant aurait reçue précédemment, pour ne pas nuire à la position acquise par les établissements qui, à d'autres époques, auraient mérité une distinction, et que c'est presque toujours à ce titre seulement qu'étaient décernés les rappels de médailles... Nous avons appris avec plaisir qu'une commission prise dans le sein du jury pour poser les bases réglementaires des conditions d'une bonne exposition, paraît décidée à demander formellement la suppression des rappels de médailles. Les industriels, bien et dûment avertis, ne se présenteront à l'avenir que lorsqu'ils se croiront sûrs de leur fait. »

Mais qui ne se croit pas sûr de son fait en se présentant à un concours? La suppression des rappels diminuera-t-elle le nombre toujours croissant des exposants? nous ne le croyons pas. Que le jury conserve donc cette distinction, et qu'il se contente de ne pas la prodiguer.

La lecture de l'article du journal officiel nous a encore suggéré quelques réflexions. Et d'abord, nous avons été surpris de la circonspection du jury qui, dans la crainte de se compromettre, a choisi le parti le plus sûr, celui de n'émettre aucune opinion sur quelques nouveautés. C'est ainsi que le mécanisme du piano Lepère, celui de la harpe de M. Challiot, pour relâcher les cordes, et l'orgue *Milacor* n'ont trouvé dans la commission ni éloges, ni blâme; on s'est tout simplement borné à ne pas se prononcer sur le mérite de ces inventions. Voilà qui est vraiment singulier. Le but de l'exposition étant de vérifier et de signaler les progrès, ce sont surtout les inventions nouvelles qui doivent être soigneusement examinées. Aussi les inventeurs réservent-ils pour ces solennités leurs découvertes; ils les présentent au jury, dont le suffrage, en sanctionnant leur œuvre, doit lui donner de l'éclat, ou dont le blâme motivé leur servira d'enseignement, et les conduira dans une voie meilleure. Voilà ce qu'ils espèrent; et puis ce jury, reculant devant une tâche quelquefois, il est vrai, difficile, vient leur dire qu'il s'abstient de juger. Si une pareille manière d'agir est très commode, elle n'est pas moins étrange; convenons cependant qu'elle peut avoir quelquefois un certain mérite de modestie de la part des juges qui connaissent les bornes de leur compétence.

Nous avons encore lu avec un sentiment de surprise que les nouvelles flûtes-Bœhm n'ont pas été admises au concours parce qu'elles différaient tellement dans leurs dispositions, soit d'embouchure, soit de doigté, qu'elles n'ont pu être jouées par le même artiste Il eût été facile de remédier à cet inconvénient en ayant recours à d'autres artistes, car il y en a plusieurs à Paris qui se sont livrés avec succès à l'étude de ces nouvelles flûtes.

Quant aux pianos, la commission, pour les juger en connaissance de cause, aurait bien fait de s'adjoindre quelque célèbre pianiste. N'en déplaise à M. Auber, il ne suffit pas d'être bon accompagnateur pour faire valoir les qualités d'un piano; et tel instrument, jugé inférieur aux autres, eût peut-être occupé une place distingué si des mains plus habiles en eussent fait apprécier tout le mérite.

En parlant des pianos, nous dirons un mot sur la manière dont on a procédé en les examinant. On a voulu que ces instruments fussent essayés sans que les examinateurs pussent connaître à qui ils appartenaient. A cet effet les noms des facteurs ont été soigneusement cachés, et chaque instrument a été désigné par un numéro d'ordre. Cette précaution nous a paru passablement ridicule, car beaucoup de pianos, sans parler de ceux d'Érard et de Pape qui se distinguaient par un luxe extraordinaire, étaient bien reconnaissables par leur extérieur et sans le secours du nom pour quiconque les avait vus à l'exposition. Un moyen plus sûr d'atteindre le but que l'on se proposait, eût été de les essayer dans l'obscurité.

Nous aurions encore plusieurs observations à faire; mais elles trouveront leur place dans l'analyse des divers instruments qui nous restent à examiner.

G.-E. ANDERS.

MM. les abonnés recevront avec le présent numéro: 3 LIEDER, *Lyre et Glaive*, de Charles-Marie de Weber. N° 1. *Consolation;* n° 2. *Adieu à la vie*; n° 3. *Mon pays.*

Nouvelles.

*** Demain lundi, la 101e représentation des *Huguenots*, pour la continuation des débuts de mademoiselle Nathan.

*** Nous avons une bonne nouvelle à donner: madame Stoltz est réengagée à l'Opéra. Les dilettanti s'en réjouiront avec nous.

*** Mademoiselle Falcon va bientôt, s'il faut en croire les bruits de coulisses, reparaître sur le théâtre de ses succès. Une représentation à bénéfice est organisée dans laquelle notre diva doit chanter le quatrième acte de *Robert-le-Diable.*

*** La jolie Suédoise, mademoiselle Lucile Grahn, a continué lundi dernier ses débuts à l'Opéra. Il est impossible de se faire une idée de la grâce, de la légèreté et de la gentillesse de cette charmante danseuse. Nous l'attendons dans un rôle écrit pour elle, et nous sommes sûr qu'elle obtiendra un brillant succès. C'est une rivale dangereuse pour mademoiselle Fanny Elsler, car elle nous rappelle les triomphes de Taglioni. Mademoiselle Maria a mimé et dansé d'une manière très remarquable *la Fille mal gardée*; son succès a été complet.

*** Les vingt-huitième, vingt-neuvième et trentième représentations des *Treize* ont eu lieu cette semaine à l'Opéra-Comique. Voilà la meilleure réponse aux clabauderies de la malveillance et de la mauvaise foi de certaines gens contre cette belle partition de M. Halevy.

*** Jeudi, jour de la fête de l'Assomption, le salut solennel sera exécuté à Saint-Eustache par un grand nombre d'élèves des divers cours dirigés par M. Wilhem.

*** Bade est en ce moment le rendez-vous des grands artistes, Thalberg, de Bériot, Ole Bull, Ghys et mesdemoiselles Heinefetter; quelle belle réunion! Aussi MM. Thalberg et de Bériot vont-ils donner plusieurs concerts que l'on attend avec impatience. Les salles de la *Conversation*, très vastes pourtant, ne pourront probablement pas contenir les nombreux souscripteurs, car on arrive de toutes les villes environnantes pour entendre et applaudir nos deux

grands virtuoses, bien que le prix d'entrée soit très élevé (10 *francs*). Voici le programme du premier concert: Fantaisie de *Moïse*, par Thalberg. — Souvenir de *Don Juan*, par Thalberg. — Duo de la *Somnambule*, pour piano et violon, de Bériot et Benedict, exécuté par l'auteur et Thalberg. — Entre ces morceaux mesdemoiselles Heinefetter chanteront plusieurs morceaux, entre autres l'air de *Robert-le-Diable*. Comment la foule ne se porterait-elle pas à de pareils concerts? (*Correspondance particulière.*)

** Parmi les princes allemands, la famille de Saxe-Cobourg se distingue particulièrement par son amour pour la musique. Le 19 juin on a exécuté au château de Cobourg: *La cloche de Schiller*, musique de Romberg, et *le Christ aux Oliviers*, de Beethoven. La duchesse de Cobourg et les princes Ernst et Albert ont été les interprètes des parties principales et se sont tirés avec bonheur de cette tâche difficile. Les chœurs ont été exécutés en grande partie par la noblesse du pays. C'est M. Spaeth qui était chargé de la direction. Le prince Albert s'occupe en ce moment de former une *réunion de chant* (Gesangverein) dont il serait directeur et président. Un prince ne saurait mieux et plus dignement employer ses moments de loisirs.

** Les salons de l'ambassade d'Autriche retentissaient mardi passé d'une musique délicieuse. La comtesse d'Appony, si grande musicienne elle-même, y donnait une matinée charmante: les princes et la princesses Poniatowski en faisaient presque tous les frais. Le choix des morceaux et la manière dont ils furent exécutés n'ont rien laissé à désirer. On a remarqué entre autres un beau quatuor: l'*Ave Maria*, de M. Florimo, maestro napolitain, chanté par les trois membres de la famille Poniatowski, qui ont ensuite exécuté d'une manière ravissante un trio de M. Capecelatro.

** La seconde représentation de la *Lucie de Lammermoor* au théâtre de la Renaissance, a encore été plus brillante que la première; c'est un grand succès pour ce théâtre.

** Une jeune danseuse, qui a quitté Paris pour Berlin, mademoiselle Vagon, a obtenu un congé du roi de Prusse, et vient d'arriver à Paris. Maîtresse de son temps, elle se montrera à l'Opéra où, sans doute, elle jouera *la Sylphide*. Mais une disposition subite retarde ce moment. Avant-hier, en se rendant au Théâtre-Français, mademoiselle Vagon a été saisie dans le Palais-Royal de douleurs qui ont nécessité un prompt dictame. Elle va déjà beaucoup mieux. On parle des étonnants progrès de cette jeune danseuse.

** M. Caraffa a commis une erreur dans la lettre que nous avons rapportée jeudi. M. Halévy n'a pas succédé à Reicha au Conservatoire, mais à M. Fetis, démissionnaire. Quand Reicha mourut, M. Halévy était depuis plusieurs années professeur de contre-point et de fugue; c'est M. Leborne, artiste studieux et professeur de mérite, qui a succédé à Reicha dans le cours de l'année 1836.

** M. Habeneck n'est pas seulement un grand musicien, c'est aussi un grand chasseur. C'est surtout sur le département de Seine-et-Marne, dans les environs de Melun, qu'il fait la guerre au gibier. Aussitôt que M. Habeneck a appris les sinistres causés par la grêle dans ce département, un concert a été organisé au bénéfice des victimes. Ce concert a eu lieu samedi à Melun. M. Habeneck, MM. Duprez et Levasseur, et mademoiselle Nau, ont fait les honneurs de ce concert, qui a eu lieu dans une des salles de la mairie, et qui attire une grande affluence. Nos artistes de l'Opéra ont été applaudis pour leur talent et pour leur bonne action.

** *Recherches sur le mécanisme de la voix humaine*, par M. Nonat. — L'Académie des sciences dans sa séance du 22 juillet, a entendu un rapport dans lequel l'auteur, après avoir décrit les organes de la voix et passé en revue les différents systèmes proposés pour en expliquer le mécanisme, démontre que la voix se produit dans le larynx d'après le mécanisme d'un appeau, et que par conséquent les ventricules et les cordes vocales supérieures qui dans les théories admises jusqu'ici étaient considérées comme des parties accessoires de l'instrument producteur de la voix, sont des parties indispensables à l'émission des sons.

** Depuis le mois d'avril au mois de juin on a publié en Allemagne *six cent quatre-vingts* œuvres de musique, savoir: pour orchestre, 26; violon, 48; violoncelle, 10; contre-basse, 1; flûte, 24; autres instruments, 11; guitare, 7; harpe, 7; piano, 334; orgue, 6; chants d'église, 28; chants à l'usage des concerts, 6; pour plusieurs voix, 30; opéras, 23; *Lieder* et autres morceaux à une voix, 111; exercices pour le chant, 4; ouvrages théoriques, 6. Total: 680.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

** *La Rochelle.* — Dans un concert que mademoiselle Rançon a donné, mademoiselle Massimino, fille de l'artiste qui a introduit le premier en France l'enseignement simultané de la musique, a réuni, comme chanteuse et comme pianiste, les suffrages unanimes de l'assemblée.

** *Toulouse.* — M. Sambet, ténor, a obtenu un succès complet dans *Guillaume Tell*. Les artistes, seuls juges compétents, n'ont pas entièrement partagé l'enthousiasme du parterre pour le jeune débutant, mais tout le monde s'accorde à lui prédire un bel avenir s'il se livre à l'étude avec ardeur.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

Bade.—Nos bains continuent à jouir de la vogue qui leur est si justement acquise; l'affluence des étrangers qui les visitent est considérable, presque tous les logements de la ville sont remplis, et les tables d'hôte présentent le coup d'œil le plus piquant et le plus animé par le nombre et par la qualité des personnes qui viennent s'y asseoir.

» La haute société française qui s'était fait long-temps attendre, arrive, attirée par l'éclat des fêtes que le nouvel entrepreneur sait bien ordonner, et que ses relations d'intimité avec les premiers artistes de Paris lui permettent de rendre chaque jour plus intéressantes. Nommer Thalberg et Bériot, c'est déjà faire connaître deux noms célèbres parmi les célébrités musicales, deux noms qui doivent être suivis de ceux de Lablache, Tadolini, Rubini, etc.; c'est à Bade, en ce moment, que l'on peut voir réunis dans des matinées musicales les plus grands talents d'amateurs que l'Europe admire. Ainsi madame la comtesse Merlin s'y trouve placée à côté de madame Alberkoi; madame la duchesse d'Albuféra, la duchesse de Talleyrand, la princesse de Béthune, la comtesse de la Redorte et plusieurs autres dont le nom nous échappe, viennent faire l'ornement des bals et des petites soirées dansantes qui ont lieu trois fois par semaine.

» La fête de samedi dernier a été particulièrement remarquable par le bon goût qui y avait présidé, et la fraîcheur des toilettes des dames qui s'y trouvaient. La salle ordinaire n'aurait pu suffire, et c'est dans le grand salon de conversation que plus de six cents personnes s'étaient donné rendez-vous, et se livraient avec ardeur au plaisir de la valse, aux sons délicieux d'un orchestre dirigé par Waldteuffel, le *Musard* du Nord. L'éclairage de cette salle était éblouissant, et à voir cette foule joyeuse circuler dans toutes ces pièces qui rivalisent entre elles de magnificence et de bon goût, on comprenait facilement que tout ici était en harmonie parfaite, et que ce n'était point une de ces fêtes froidement solennelles où l'étiquette et la splendeur gênent et étouffent le plaisir. La richesse de la décoration, l'éclat extraordinaire de l'éclairage, ne contribuaient qu'à faire ressortir plus nettement le contentement qui se peignait sur toutes les figures. Cette première soirée en promet de plus brillantes encore. Si la saison a été tardive, au moins le temps perdu sera bien réparé. » (*Journal du Haut et Bas-Rhin.*)

Nous nous empressons de rectifier une erreur involontaire dans laquelle est tombé l'auteur du spirituel article intitulé: *Les arts de luxe*, publié dans un de nos derniers numéros. Se plaignant avec trop de raison d'ailleurs du peu de sympathie que la musique rencontrait de la part du gouvernement, M. Frédéric Mab a avancé que dans la commission historique fondée sous le ministère de M. Guizot, cet art était le seul qui ne fût pas représenté. Notre loyauté nous fait un devoir de relever l'inexactitude de cette assertion. Par arrêt du 10 avril 1837, M. Guizot a chargé un homme spécial d'un travail sur la musique française au moyen âge, et c'est avec plaisir que nous nommons un de nos collaborateurs, M. *Joseph d'Ortigue*. Nous sommes fondés à penser que cet important ouvrage, dont l'écrivain n'a cessé de s'occuper, est sur le point d'être terminé, et qu'il prendra bientôt son rang dans le recueil des documents historiques relatifs à l'Histoire de France.

Le Directeur, MAURICE SCHLESINGER.

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

6e Année. — 1839. **REVUE** N° 39.

ET

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS,

JOURNAL DES ARTISTES, DES AMATEURS ET DES THÉATRES;

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, DE BALZAC, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, CASTIL-BLAZE, PHILARÈTE CHASLES, F. DANJOU, EDME SAINT-HUGUÉ, ALEX. DUMAS, ELWART, FETIS père (maître de chapelle du roi des Belges), AD. GUÉROULT, JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, G. LEPIC, LISTZ, MARX, EDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, L. RELLSTAB (rédacteur de la GAZETTE DE BERLIN), GEORGES SAND, J.-G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT A LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE.

Paris.	Départ.	Étrang.
3 m. 8	9 »	10 »
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	34 »	38 »

La Revue et Gazette Musicale paraît le dimanche et le jeudi de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la *Revue et Gazette Musicale de Paris*, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; et chez tous les marchands de musique de France.

Prix d'abonnement à la *Revue et Gazette Musicale*, 30 fr. par année.

Paris, Jeudi 15 août 1839.

IL SERA DONNÉ CHAQUE MOIS UNE LIVRAISON des *ARCHIVES CURIEUSES DE LA MUSIQUE*, et un *fac simile* de l'écriture de musiciens célèbres.

ANNONCES : 30 c. la ligne de 28 lettres.

SOMMAIRE. Le Foyer. Comment finissent les artistes. Un chanteur et un souffleur, par E. Monnais. — De l'expression du chant ecclésiastique comparée à l'expression de la musique mondaine, par J. d'Ortigue. — Concours du Conservatoire. (Troisième article.) — Nouvelles de Bruxelles. — Nouvelles.

LE FOYER.

COMMENT FINISSENT LES ARTISTES. — UN CHANTEUR ET UN SOUFFLEUR.

Il y a de beaux moments dans la vie des artistes, disions-nous l'autre soir au foyer de l'Opéra, mais il y a aussi deux époques bien pénibles, le commencement et la fin. Au commencement les efforts, les ennuis, les dégoûts de toute espèce, les obstacles pour se produire; à la fin les regrets, les illusions, l'ambition insatiable, et l'impossibilité de s'arrêter. Il est vrai que la même chose se passe à peu près dans les autres professions sociales : on a beaucoup de peine à s'établir, plus de peine encore à se retirer. Mais à la rigueur le notaire, l'avoué, le marchand peuvent ne pas quitter la partie : celui d'entre eux qui sent que les contrats, les procès, les vastes spéculations en gros, les petites ventes en détail sont indispensables à son existence, peut continuer jusqu'à son dernier jour. L'artiste le peut-il? Ne vient-il pas une heure où tout lui prescrit la retraite? Comme il a eu des jouissances plus vives que les autres hommes, il doit avoir des chagrins plus vifs. Quand son génie s'en va, sa gloire lui reste; mais la gloire ne console de rien : le passé n'indemnise pas du présent. Quel gastronome se résignerait à mal dîner un jour parce que la veille il aurait fait un repas splendide? Combien ne sont-ils pas rares les artistes qui savent se draper noblement dans leurs anciens succès et regarder sans désespoir, sans envie, les succès que d'autres obtiennent, et qu'ils ne peuvent plus disputer!

Ce propos en amena d'autres sur le même sujet; on cita des exemples singuliers, des manies bizarres; on nomma de vieux artistes qui se croient toujours jeunes, toujours appelés à faire des chefs-d'œuvre et des révolutions dans leur art, qui, dévorés d'une fièvre que rien ne peut éteindre, voudraient toujours écrire, toujours composer, et s'imaginent qu'ils inventent alors qu'ils ne font que se souvenir. C'est là, en effet, l'un des travers les plus communs aux imaginations épuisées; toutes leurs réminiscences leur apparaissent comme des idées nouvelles. Ceux-ci pourchassent les directeurs d'Opéra, colportant une masse de partitions plus indigestes les unes que les autres; ceux-là se fatiguent à entasser fantaisies sur fantaisies, variations sur variations, faisant graver le tout à leurs frais, et comme rien ne se vend, changeant sans cesse d'éditeur, dans l'espoir constamment déçu d'en trouver un plus habile et plus heureux, qui parvienne à débiter leurs productions tardives.

Ce n'est pas que dans le nombre des fous il ne se rencontre quelques sages. On parlait d'un célèbre compositeur qui ne pouvait se rappeler sans amertume les peines inouïes, les injustices, les affronts, les souffrances de tout genre dont il avait payé ses plus beaux succès. Contrairement à l'usage suivi par tous ses confrères, qui ne font collection que des journaux où l'on entonne leurs louanges, où on les proclame les plus grands génies de l'univers, il n'avait recueilli que les feuilletons où on l'accablait d'injures, de mépris, où l'on déchiquetait à coups d'épigrammes ses inspirations les plus admirables, où l'on s'évertuait à prouver, qu'en dépit des bravos de la foule enivrée, il n'était qu'un pauvre musicien, qu'un sec et pointilleux faiseur de contrepoint, ou qu'un vulgaire fabricant de galops et de contredanses. Chaque fois qu'il se sentait au cœur une velléité de

regret, un soupçon d'ennui, une imperceptible tentation de retour à sa vie passée, il allait droit à son portefeuille, en tirait quelques feuilles soigneusement étiquetées, et s'appliquait immédiatement quelques uns de ces articles qui l'avaient tant désespéré jadis, comme on applique aux rébellions de la chair les piqûres d'un cilice. A l'instant le regret, l'ennui s'évanouissaient; l'envie de recommencer un dur métier faisait place à la sensation du bonheur d'en être quitte, et notre homme s'en allait, la face épanouie, ratisser les allées ou arroser les fleurs de son jardin.

L'histoire du compositeur rappela celle d'un chanteur qui restera également couvert du voile de l'anonyme; le reconnaîtra qui pourra. Les chanteurs sont assurément les rois de l'époque, mais toutes les royautés ont leurs misères, et la déplorable fin d'Adolphe Nourrit a pu donner quelque idée de celles d'une royauté chantante avec liste civile de cent mille francs par an. Du reste le chanteur dont il va être question n'avait pas la moindre ressemblance avec notre célèbre ténor si ne n'est qu'il était ténor comme lui et comme lui régnait sans partage au théâtre. La foule se hâtait de venir toutes les fois qu'il devait chanter: les acclamations, les transports ne manquaient jamais de l'accueillir à son entrée, de le saluer quand il ouvrait la bouche, de le remercier quand il la fermait. Quoique douze années d'exercice eussent tant soit peu altéré la fraîcheur de sa voix divine, on ne s'en apercevait pas, on ne voulait pas s'en apercevoir. On n'aimait que lui, on ne vantait que lui: il devait être heureux, et pourtant sa physionomie était habituellement triste, son front chargé de nuages; à peine avait-il quitté la scène et déposé le sourire obligé de certaines cavatines (c'était un chanteur italien), que ses lèvres reprenaient leur pli mélancolique, ses sourcils leur froncement sévère. Son attitude, sa démarche, accusaient cette langueur qu'engendre le découragement; sa tête s'inclinait vers la terre au lieu de se relever vers le ciel; les compliments qu'on lui prodiguait de toutes parts, les *bravo!* les *viva*, les *ben cantato!* qui l'escortaient du théâtre à sa loge n'obtenaient de lui qu'un froid semblant de vanité satisfaite.

Un soir qu'il avait encore mieux chanté qu'à l'ordinaire et reçu encore plus de félicitations, un de ses amis, nouvellement arrivé d'Angleterre, s'empressa de quitter sa stalle et de courir à la loge du chanteur pour lui payer, à son tour, son tribut d'enthousiasme. A la première phrase d'éloge qu'il voulut formuler, le chanteur l'arrêta court en lui disant:

— Halte là! je sais ce que vous allez me dire. Que les autres m'assomment je ne puis pas les en empêcher, mais vous, c'est autre chose; nous sommes assez amis pour que je vous crie: Épargnez-moi!

— Amis tant que vous voudrez, reprit l'autre; pourtant votre modestie ne saurait m'empêcher...

— Ma modestie n'est pour rien là-dedans, au contraire; c'est plutôt par orgueil que je vous prie de me laisser tranquille.

— Par orgueil! Comment c'est par orgueil que vous refusez d'entendre à quel point je suis charmé de votre voix, de votre méthode, à quel point vous m'avez ému, passionné!

— Me prenez-vous pour un sot ou pour un chanteur comme il y en a tant? c'est synonyme.

— Je vous prends pour ce que vous êtes, pour un chanteur extraordinaire.

— Soit. Eh bien! sachez que je n'ai jamais pu songer à ce qui fait ma supériorité sur mes confrères sans être saisi d'une envie de rire ou d'un accès de pitié.

— Quoi! cette faculté de donner des émotions, qui tient à une autre faculté, celle de sentir avec énergie!...

— Vous sentez avec autant d'énergie que moi, peut-être plus. Toute la différence entre nous, c'est que j'ai des organes pour communiquer aux autres mes sensations: c'est que j'ai un larynx, mon ami, un larynx construit d'une certaine façon. Voilà ce qu'on admire en moi, ce qu'on paie en moi, ce qui me vaut la gloire et la fortune, ce qui courbe devant moi les rois et les peuples. Un larynx, mon ami! Je ne suis pas un homme mais un larynx! et vous voulez que je sois fier?

— Vous en avez le droit.

— Pas plus qu'un violon fabriqué par Stradivarius.

— Allons donc! vous, une machine?

— Oui, certes, et une machine qui s'use, voilà le pis, car je serai franc avec vous. Tout en estimant mon art, mon talent, ma puissance à sa juste valeur, je sens que je ne puis m'en passer. Un homme qui a eu du génie et qui n'en a plus, c'est un volcan éteint: vous cherchez de la flamme et vous ne trouvez plus qu'un cratère béant, des flots de cendre et de lave refroidie. Dites-moi ce que c'est qu'un larynx, qui ne peut plus servir à rien? Qu'est-ce qu'un chanteur, qui ne peut plus chanter?

— Quand il a su, comme vous, profiter de son bon temps, c'est un homme riche et un homme heureux.

— Riche, c'est vrai, je le suis, mais heureux! Je vous le dis, j'ai besoin de mon métier, et mon métier m'ennuie; que de fois ne m'est-il pas arrivé de venir au théâtre abattu, languissant, de ne pouvoir m'échauffer pendant toute la pièce! A la fin seulement, comme un cheval qui sent l'écurie, je faisais un effort extraordinaire pour renvoyer content cet imbécile de public.

— Et vous sortiez content vous-même?

— Pas le moins du monde. A force de donner des émotions je n'en éprouve plus. Tenez, vingt fois par jour je me surprends à envier le sort de Benetto, notre souffleur. En vérité, cet homme me fait honte! Il n'est pas jeune, il n'est pas beau; il est pauvre comme Job, il souffle toute la journée et passe la moitié des nuits à copier de la musique. Le plus clair de ses bénéfices, ce sont les apostrophes dont nous l'accablons toutes les fois qu'en répétant la mémoire nous manque, et Dieu sait si elle nous manque souvent! D'abord, soit qu'il souffle ou ne souffle pas, le souffleur a toujours tort. Eh bien! malgré cela, Benetto est toujours gai, toujours radieux; il chantonne, il se frotte les mains, il se sourit à lui-même; plus son chapeau se racornit, plus son habit se râpe, et plus il a l'air enchanté de son destin. Je vous demande un peu où cet animal prend sa satisfaction? C'est mon bien qu'il me vole! Parbleu! il faut que je l'interroge; je suis curieux de voir ce qu'il me répondra.

Le lendemain, Benetto fut mandé par le chanteur, qui, devant son ami, lui demanda brusquement et d'un ton sévère pourquoi il était heureux. Le pauvre homme, qui ne s'attendait guère à la question, demeura interdit. Il s'était figuré que l'artiste avait quelque recommandation à lui faire, quelque distraction à lui reprocher: dans cette prévision, il avait même préparé sa petite apologie, mais il ne sut que répondre à l'interpellation touchant les causes de son bonheur. Le chanteur répéta donc sa question d'un ton plus sec et d'un air plus terrible.

— Oui, monsieur, pourquoi êtes-vous heureux? C'est une question comme une autre. Nierez-vous le fait?... Non, vous en convenez. Eh bien! alors, vous ne direz pas que c'est parce que rien ne vous manque, les apparences seraient contre vous. Je vois d'ici beaucoup de choses qui manquent à votre costume, des boutons à votre habit, des cordons à vos souliers, des reprises à vos bas de soie. Vous ne me direz pas non plus que c'est parce que vous vivez en prince: ce matin, quand je suis venu, vous déjeuniez avec

du pain sec et vous buviez de l'eau; la chambre où vous logez ressemble à un nid de vautour; la pâleur de votre teint, la rougeur de vos yeux me prouvent que vous n'avez pas dormi la grasse matinée; peut-être avez-vous terminé la copie de quelque opéra, qui fera fiasco, et dont l'auteur vous fera banqueroute. Allons, voyons, monsieur, expliquez-vous: pourquoi êtes-vous heureux?

Plus le chanteur insistait, plus l'autre avait l'air stupéfait, troublé, plus il regardait l'artiste avec des yeux où se peignait la surprise, mêlée d'une certaine crainte. En effet, il n'était pas impossible que le pauvre diable ne se demandât tout bas si par hasard le virtuose illustrissime n'était pas devenu fou. Moins le souffleur répondait, plus l'impatience gagnait le chanteur. Les grands artistes ont presque tous l'exigence fantasque et l'irritabilité nerveuse des jolies femmes. A la fin, le chanteur perdit patience, et s'emporta en colère, en menaces.

— C'est bien, monsieur, c'est bien!... Vous ne voulez pas répondre, et moi je ne veux plus que vous souffliez. Je n'ai qu'un mot à dire au directeur, et je le dirai. Je vous dénoncerai à lui comme un homme négligent, incapable, qui n'est jamais à la réplique! Je vous ferai perdre votre emploi!

— Signor, signor! s'écria le pauvre Benetto, les larmes aux yeux et tombant aux pieds du chanteur, vous ne le ferez pas! Pardonnez-moi!...

— Ah! ah! reprit le chanteur, j'ai trouvé le secret d'ébranler cette âme inébranlable, de troubler cette joie insolente, de voir le fond de ce bonheur. Tu n'es pas heureux en ce moment? Tu crains la famine?

— Pas pour moi, dit vivement et comme malgré lui le souffleur. A peine eut-il laissé échapper ces trois mots, qu'il rentra dans le silence, baissa les yeux: le chanteur eut beau faire, rien au monde ne put lui arracher une syllabe de plus.

— Pas pour moi! et pour qui donc? dit le chanteur à son ami, quand Benetto fut sorti de la loge. Faites-moi le plaisir d'aller aux enquêtes et de pénétrer le mystère, s'il y en a un.

L'ami s'informa et découvrit, non sans peine, grâce au bavardage d'une vieille voisine de Benetto, que le pauvre diable, qui n'avait jamais eu de femme ni d'enfants pour son propre compte, avait accepté la succession d'une jeune veuve qui était venue mourir dans la maison où il logeait, succession consistant, pour l'actif et le passif, en deux jolis petits orphelins qui ne demandaient pas mieux que de vivre; mais pour cela il fallait que quelqu'un leur fît crédit sur leur bonne mine. Benetto n'eut pas le courage d'aller frapper à la porte de quelque hospice où il n'était pas sûr d'être bien reçu; il ne tendit pas aux orphelins un coin de son manteau par la raison toute simple qu'il n'en avait eu de sa vie; il leur chercha un gîte où ils fussent bien nourris, bien choyés, bien élevés, et il se chargea de la dépense, déterminé qu'il était à la prélever sur la sienne propre. Juste ciel! vous savez si c'était là un sacrifice! vous savez si le pauvre diable, dont l'existence n'avait jamais été bien large pour un homme seul, se trouva à l'étroit du moment qu'il en fit trois parts, dont il se réservait toujours la plus petite; c'était son droit, et il en usait jusqu'à en abuser. Mais vous savez aussi que le bonheur de voir les marmots grandir, de les voir gros et gras, heureux d'être au monde sans se douter aux dépens de qui, payait, et bien au-delà, toutes les privations, toutes les souffrances que s'imposait Benetto!

Quand le chanteur sut à quoi s'en tenir et que son ami lui eut donné le mot de l'énigme:

— Voilà donc, s'écria-t-il, pourquoi cet homme est heureux dans la misère et l'obscurité, tandis que moi je ne le suis pas dans l'opulence et dans la gloire! La plus humble vertu donne donc plus de bonheur véritable que le talent le plus éclatant? Savez-vous, mon ami, que c'est une précieuse découverte pour le temps où je quitterai le théâtre? Je cherchais un moyen de combler le vide; le voilà, peut-être? J'y songerai.

—Qui vous empêche de commencer l'épreuve tout de suite? Doublez les appointements de Benetto; le pauvre homme ne sera plus obligé de passer les nuits à copier des doubles croches.

— Vous avez raison! mais les doubler ce n'est pas assez; je les triple! je les quadruple!... C'est drôle, je me sens déjà un peu mieux! serait ce parce que je me prive de quelque chose? Ah çà! mais, j'y pense si notre homme allait être moins heureux du jour où il se privera moins?

—Ne craignez rien: son bonheur était tel qu'il courait grand risque d'en mourir. En le diminuant des trois quarts, vous lui en laissez une dose suffisante pour qu'il vive agréablement.

Edouard Monnais.

De l'expression du chant ecclésiastique

COMPARÉE A L'EXPRESSION DE LA MUSIQUE MONDAINE.

DISTINCTION DU GÉNIE SOCIAL ET DU GÉNIE INDIVIDUEL DANS LES ARTS.

A M. F. LISZT.

Nous voyons, en embrassant d'un seul et vaste coup d'œil l'histoire de la musique depuis le christianisme jusqu'à nos jours, que cet art incessamment parcourt deux grandes phases, ou plutôt qu'il présente deux caractères principaux qui, successivement d'abord et ensuite simultanément, dominent toute son existence.

Dans la première de ces phases, la musique nous apparaît non, à proprement parler, comme un art, mais comme une des formes du culte chrétien, comme faisant partie de la liturgie, et comme ayant reçu de l'institution religieuse une destination telle, qu'elle demeure, dans sa théorie et dans l'usage de ses chants, invariable ainsi que le rite auquel elle est associée. C'est pour cela que cette sorte de musique, appelée communément *chant grégorien* ou *plain-chant*, est désignée sous le nom de *genre consacré*.

La deuxième phase nous montre la musique comme un art brillant que les conceptions du génie tendent sans cesse à développer dans sa théorie, son expression, ses formes, ses ressources et ses moyens d'effet. Cette musique, résultat de l'essor illimité de l'esprit humain, est destinée à peindre l'âme dans toutes ses nuances, dans toutes ses modifications. Elle peut passer à son gré de l'empire de l'imagination à celui de la réalité, et dans le choix des images, des impressions et des sentiments qu'elle veut représenter ou reproduire elle ne connaît d'autres bornes que celles de la nature et celles des facultés de l'homme. C'est là proprement le genre appelé *libre*, mondain ou profane.

Il ne serait pourtant pas exact de dire que ces deux genres de musique, si fondamentalement distincts l'un de l'autre, se sont absolument partagé l'histoire de l'art dans les temps chrétiens, puisque, d'un côté, le premier a traversé, sans subir de trop profondes altérations, la longue période qui s'étend depuis saint Grégoire-le-Grand jusqu'à nos jours, et que, d'un autre côté, le dernier, venu

plus tard, et comme par l'effet d'une superposition successive, se développe à côté de l'immobilité du premier.

Il est vrai aussi qu'entre ces deux genres de musique vient se placer un troisième genre d'un caractère moins tranché et procédant des deux autres, dans lequel la musique, tout en puisant ses inspirations aux sources de la foi et de l'esprit religieux, est considérée comme un art dont la constitution est indépendante de l'institution ecclésiastique et dans la sphère duquel s'exerce l'activité humaine, non toutefois en pleine liberté, mais en maintenant son action dans certaines limites convenables. Cette musique n'appartient point au sanctuaire en vertu d'un caractère authentique; elle admet, suivant la tendance et le goût des époques, certains changements et certaines modifications, mais elle est avouée, quant à l'expression, par le sentiment chrétien, et c'est pourquoi elle peut tenir le milieu entre le styc consacré et le style profane; aussi lui donnerons-nous le nom de *genre mixte*.

On comprend que l'existence simultanée et non parallèle de ces trois ordres dans les siècles modernes rendrait très difficile et très embrouillée une division matérielle d'un travail historique fondée sur cette triple distinction. De plus, si l'on songe qu'indépendamment de l'infinité de subdivisions des genres mixte et libre ou mondain, les styles de ceux-ci se pénètrent souvent l'un l'autre, se font de mutuels emprunts, et même, entre les mains de certains compositeurs, se confondent de telle sorte qu'il en résulte une véritable indécision relativement aux types primitifs, on se convaincra qu'on ne saurait asservir un système historique à ces classifications isolées, sous peine de torturer l'histoire dans son ensemble et ses détails et de faire violence à la nature même des faits. Nous devons donc nous contenter d'enregistrer la précédente observation comme propre à jeter une vive lumière sur les divers caractères qui, suivant l'impulsion générale des idées sociales, se sont introduits graduellement dans l'art.

On ne saurait étudier avec trop d'attention et d'intérêt l'histoire de ce genre de musique qui s'est trouvé, dès l'origine, identifié au culte chrétien, et qui, depuis quatorze cents ans, fait, comme nous l'avons dit, partie de la liturgie. Si nous avons refusé le nom d'*art* à ce chant merveilleux et vénérable, c'est que rien en lui ne saurait correspondre à l'idée que nous nous faisons de l'art humain (1): c'est qu'il est aussi supérieur aux productions que nous rangeons ordinairement sous cette dénomination, que les beautés du langage des saintes Écritures sont supérieures aux beautés souvent conventionnelles et factices de nos langues modernes. Non, ce c'est pas là ce que nous entendons par l'*art individuel*, car l'individu n'existe pas encore dans la phase sociale à laquelle cet ordre d'inspirations se rapporte. Rien d'humain, rien de terrestre n'oserait se faire jour dans ce chant indéfinissable, dans cette musique qui n'est pas notre musique, qui n'a rien de commun avec ce que nous appelons harmonie et mélodie, tant elle semble s'élancer vers le mode céleste de la pensée. C'est un art social, un art collectif, et tous ses monuments sont anonymes. Aussi ne doit-on pas s'étonner qu'une époque qui fut si féconde en produits sublimes de l'inspiration religieuse ait été tout-à-fait stérile en artistes, dans le sens que nous attachons à ce mot. L'histoire nous a conservé les noms de quelques religieux auteurs d'hymnes ou de proses sacrées, de quelques architectes qui travaillèrent toute leur vie à ces magnifiques basiliques, ouvrages de plusieurs générations d'hommes, et que les dernières générations seules virent achevées. Ces hommes étaient-ils des hommes de génie? peut-être; mais qu'importe? Hommes de génie, humbles moines, simples ouvriers, l'inspiration les possédait de même. Instruments passifs et souvent aveugles d'une pensée qui les subjuguait, ils agissaient, non pour leur propre compte, mais au service d'une idée, d'une croyance devant laquelle leur personnalité s'effaçait entièrement. L'ouvrage était de leurs mains, mais l'œuvre était du siècle. En ces temps-là, l'on peut dire que des cathédrales poussaient naturellement sur le sol. L'art était comme une végétation. L'on peut dire que les voix des fidèles assemblés dans les maisons, dans les églises, dans les cachots, devinrent une musique, et cela par le seul enthousiasme religieux qui en régla l'ensemble, les inflexions, les rhythmes, les accents. Il n'y eut pas jusqu'aux pierres du temple, formant déjà une harmonie par les lignes, les proportions et les nombres de l'architecture, qui ne furent animées par deux autres harmonies réelles, par deux autres voix sensibles, l'une extérieure, l'autre intérieure, l'une appelant au-dehors, l'autre exaltant au-dedans, la cloche et l'orgue. L'on doit dire enfin que le chant grégorien, l'architecture chrétienne, l'orgue et les cloches, ces créations si lentes dans leur élaboration matérielle et si spontanées dans leur propagation, ces créations immortelles qui n'immortalisèrent personne, furent l'expression de la pensée de tous, et le produit du seul génie de l'époque, la foi.

L'on ne saurait donc, sans outrager en même temps la vérité historique, et sans faire preuve d'un goût étroit et presque barbare en fait d'art, se borner à considérer la constitution du chant ecclésiastique comme un rudiment grossier du système moderne, et un simple acheminement d'une théorie à peine ébauchée à une théorie aussi perfectionnée que la nôtre. Lorsqu'on envisage cette constitution sous le point de vue de son objet, et en se renfermant dans les conditions de sa destination particulière, on voit qu'elle forme un tout auquel il n'y a rien à retrancher, rien à ajouter. Il n'est aucun siècle, y compris le XIX[e] siècle, où les plus grands génies, et même les plus célèbres musiciens, croyants ou esprits-forts, n'aient été émus jusqu'aux entrailles ou saisis d'une frayeur surnaturelle en entendant les cantilènes pleines d'onction et de suavité, ou les plain-chants formidables de la liturgie romaine. Pour quiconque sait juger et sentir, il est évident que cette sorte de musique, que j'appellerais volontiers *ascétique*, est la forme *authentique* de la poésie chrétienne, et que, dans l'ordre des pensées et des émotions religieuses, il est une foule de choses qui ne sauraient trouver qu'en elles leur expression essentielle.

C'est dans cette constitution grégorienne que se sont réfugiés la prière, l'adoration, l'extase, et ce sentiment de profond anéantissement par lequel l'homme s'exalte aux yeux de la divinité. Supprimez cette musique, vous supprimez une parole, une langue; vous rendez muette la corde la plus puissante du cœur humain. Nulle étude n'est plus propre à nous faire apprécier ce que, dans l'art mondain, le génie individuel doit à l'art religieux fruit du génie social, et à nous faire discerner les produits de ces deux inspirations si différentes entre elles. Cette distinction nous explique la raison pour laquelle la musique *plane*, la musique ecclésiastique, symbole d'un ordre d'idées immuables, doit rester invariable et stationnaire. C'est là, je le sais, un point embarrassant pour une foule d'esprits éclairés d'ailleurs qui, n'ayant pas songé jusqu'à présent à se rendre compte de la nature du chant d'église, de son institution et de sa destination, le dédaignent et le dénigrent sous prétexte qu'il est privé de mouvement. Ils oublient

(1) « Ce serait une erreur de s'imaginer que la musique pût à « cette époque (celle des premiers temps du christianisme) être « considérée comme un art; non certes, et c'est précisément ce « qui la sauva. » (Discours prononcé au congrès historique par M. B... de Toulmon.)

que cette sorte de musique, ainsi que l'ont reconnu tous les théoriciens et tous les historiens de quelque valeur, a engendré la musique moderne. Or, si la première ne doit pas avancer; si, comme on peut le dire, sa vie est dans son repos, la seconde, représentant l'activité humaine, et produit du génie individuel, est basée sur le principe de développement et de progrès. On doit concevoir maintenant qu'on ne saurait raisonnablement établir une comparaison entre l'une et l'autre, et qu'il y aurait du danger à juger celle-ci d'après les idées et les impressions de celle-là, et réciproquement. Le seul rapport qui existe entre elles, c'est que la seconde est issue de la première. Ainsi, d'une part, immobilité du chant liturgique qui poursuit son humble et paisible existence sans ressentir aucun trouble des vicissitudes de l'art mondain; d'autre part, avancement et transformations successives de la musique libre, telles sont les deux bases sur lesquelles repose l'économie de l'existence de l'art en général. Mais, entre ces deux principes, il en est un troisième formé du rapprochement et de la combinaison des deux premiers; c'est ce *style mixte* que nous avons déjà nommé, et dans lequel le caractère authentique de la musique ecclésiastique s'efface jusqu'à un certain point, tandis que, d'un autre côté, le caractère de liberté propre à l'art profane se restreint dans certaines limites pour se confondre tous les deux en un seul genre qui participe de l'un et de l'autre; genre de convention, sans doute, plutôt que primitif, mais qui n'en est pas moins nécessaire pour maintenir l'équilibre et servir de transition entre les deux premiers. Ce ne sont certes pas là de vaines abstractions, ce sont des faits, des faits généraux sans doute, mais que l'on peut appeler intelligents, tant ils sont indispensables pour jeter du jour sur les faits particuliers et pour aider à les classer dans un ordre à la fois logique et lumineux.

On doit sentir, d'après ce qui précède, que si l'on omettait de faire entrer la musique liturgique dans un système théorique où l'on prétendrait embrasser tous les développements de l'art musical depuis son origine jusqu'à nos jours; on doit sentir, disons-nous, qu'un pareil système, outre qu'il serait incomplet, serait destructif, non seulement de cette musique liturgique, mais encore de la musique profane à laquelle la première a donné l'existence et la vie. L'art profane périrait bientôt s'il n'était alimenté et vivifié par certaines émanations secrètes de l'art religieux. Il y a toujours un anneau au moyen duquel les choses de la terre se rattachent au ciel. Pour ce qui regarde la musique mondaine, la musique sacrée est cet anneau.

Il est une autre considération qui devrait engager l'historien à donner une large place au chant grégorien, si la vérité historique ne lui en faisait d'ailleurs un devoir. Il est malheureusement vrai que le clergé ne se montre aujourd'hui dans certaines localités, et notamment à Paris, que trop disposé à sacrifier cette forme consacrée du culte religieux, et ne se prête trop facilement à des innovations brutales qui ne tendent à rien moins qu'à substituer dans un temps donné les plus insipides, les plus plates inspirations de la musique du siècle à un chant presque aussi ancien que la religion elle-même. Il faut le dire, le clergé a perdu l'intelligence et la clef de cette langue merveilleuse, la seule qui soit en harmonie avec le principe d'une religion qui exalte l'esprit et qui spiritualise jusqu'aux sens. Ces graves psalmodies, d'une monotonie sublime; ces mélodies si profondément senties, ne disent plus rien à l'âme du prêtre; elles ne sont plus pour lui qu'une *lettre morte*; il s'est même accoutumé à les considérer comme une superfétation dans les cérémonies, comme un usage grossier perpétué par la routine et dépourvu de signification. On dirait qu'il a hâte de se débarrasser de cet accessoire de l'office divin, tant il s'empresse de livrer l'enceinte du sanctuaire à des pompes efféminées et théâtrales. Est-ce par ignorance que le clergé en agit ainsi? Croit-il par ce moyen reconquérir une popularité perdue? Pense-t-il augmenter réellement le nombre des serviteurs de Dieu en attirant dans le temple cette foule d'oisifs et de distraits qui encombrent les lieux publics, comme s'il voulait prouver qu'en fait de spectacles mondains, la religion n'a à redouter aucune concurrence? Se persuade-t-il enfin que, pour dissimuler aux yeux des populations l'inflexibilité des préceptes et des dogmes chrétiens, un pareil relâchement dans la discipline du chant est devenu nécessaire? En vérité, nous ne savons que dire. Tout ce que nous pouvons affirmer, c'est qu'on ne saurait mieux s'y prendre pour éloigner les vrais fidèles de l'église, comme pour compromettre à coup sûr la religion et le clergé aux yeux des artistes et de ces hommes assez nombreux qui, à défaut de foi, ont au moins des lumières, et se distinguent par un juste sentiment des convenances de l'art et des exigences du culte religieux.

En présence de ce nouveau vandalisme dont les progrès sont d'autant plus effrayants qu'il se produit aujourd'hui d'une manière systématique; en présence de cette audacieuse désertion, de cette flagrante apostasie des traditions anciennes, de tout temps révérées, maintenues et sanctionnées par le sacerdoce, une haute et double obligation nous est imposée : c'est de rappeler, d'une part, au sacerdoce de notre époque ce qu'il doit au plain-chant en tant qu'objet de discipline ecclésiastique, élément liturgique, et, comme parle saint Augustin, *âme du texte sacré;* c'est, d'autre part, d'apprendre aux artistes ce que la musique mondaine doit au plain-chant en tant que source intarissable d'inspirations et générateur du système moderne.

Placés au point intermédiaire et comme au centre de ces deux idées principales, sachons discerner, dans les développements de la musique sous le christianisme, les manifestations qui sont le produit de ce que nous avons appelé le génie social, et celles qui sont le produit de ce que nous avons nommé le génie individuel, sans jamais avoir à craindre de confondre entre eux les genres de *beau* qui caractérisent les uns et les autres. Voilà pourquoi cette distinction nous semble à la fois fondamentale et féconde. Bon nombre d'écrivains et même de simples amateurs, transportés d'une juste admiration pour les éternelles beautés des mélodies grégoriennes et frappés du caractère incommunicable qui leur est propre, ont pris en dégoût et bientôt en mépris jusqu'aux chefs-d'œuvre de l'art mondain, lesquels après avoir joui d'une vogue momentanée, sont d'ordinaire dépassés et relégués tôt ou tard dans l'oubli. En conséquence, cet art a été anathématisé par eux sous prétexte que c'est un art faux, sans consistance, reposant sur des bases imaginaires, soumis aux caprices de la mode, et livré au hasard de circonstances fugitives. En revanche, il s'est trouvé d'autres écrivains et d'autres amateurs qui, subjugués par l'irrésistible puissance de l'art profane, séduits par la variété illimitée de son expression, autant que par l'universalité de ses effets, charmés par la multitude de ses genres et l'infinité des ressources qu'il emploie, mais aussi ne pénétrant pas dans l'esprit du chant ecclésiastique, ont condamné celui-ci sous prétexte qu'il était sans affinité avec les sentiments et les passions de l'homme, et qu'il n'était ou qu'un reste défiguré de la musique antique, ou le germe encore brut de l'art actuel. Entre ces deux opinions si diamétralement opposées, quel autre moyen possible de conciliation à l'égard de ce que l'une et l'autre renferment de vrai, si ce n'est le moyen indiqué par la distinction du génie social et du génie individuel dont les diverses influences ont tour à tour dominé l'histoire de la musique dans l'ère chrétienne?

A l'aide de cette distinction, ces deux grands principes, ces deux grandes inspirations, ces deux grandes manifestations, rayonneront à nos yeux, pareils à deux astres : l'un, d'abord seul, fixe ou plutôt doué d'un mouvement insensible, projettera une lumière douce, vive, calme et pénétrante ; peu à peu l'on verra sortir de son sein comme un point lumineux, astre nouveau qui toujours grandissant, gravitera selon les lois du progrès. La lumière de celui-ci sera scintillante, mobile, éblouissante, variée ; il tracera autour du premier une forme approchant de l'ellipse. Nous les verrons parfois se cacher l'un l'autre à notre vue par leur interposition réciproque ; mais à part ces éclipses passagères, ces deux astres brilleront sans cesse de leur éclat propre, sans se confondre, sans s'absorber, toujours distincts, toujours égaux et non semblables, toujours beaux à contempler.

Joseph D'ORTIGUE.

CONCOURS DU CONSERVATOIRE.

(Troisième article.)

En suivant l'ordre des concours par leur rang de date, nous parlerons d'abord de celui de piano, qui a eu lieu le 2 août, et nous commencerons par les femmes. Le choix des morceaux pour la solennité dont nous rendons compte n'est pas heureux dans cette classe pas même celui de cette année, bien que ce soit l'œuvre d'un des premiers pianistes de notre époque. C'est le premier morceau d'un concerto en *la* majeur qui, comme tous les concertos passés, présents, et peut-être futurs, est restreint à la coupe usée du retour alternatif du *tutti* et du *solo;* coupe surannée et fatigante qu'il serait bien temps de modifier. Rien d'original, de saisissant dans les chants ni dans les traits ; tout cela est rebattu. Nous aurions préféré entendre une de ces vieilles sonates de Bach ou de Mozart, comme on savait les faire autrefois. Car nous en demandons bien pardon à Fontenelle, mais son mot célèbre : *Sonate, que me veux-tu?* n'est tout simplement qu'une sottise. Pour vous en convaincre, priez M. Baillot de vouloir bien vous jouer quelques morceaux de Corelli ou de Leclair; et quand vous aurez entendu cette musique à la fois expressive et pathétique, vous serez de notre sentiment.

Le premier prix a été partagé entre mesdemoiselles Bauer, qui possède un talent très distingué, et Jousselin, qui ne nous a pas semblé tout-à-fait à la hauteur d'un premier prix ; mademoiselle Mengal a obtenu le second.

Le morceau de concours pour la classe des hommes, *la Prière de Moïse*, par Thalberg, convenait mieux à la circonstance, bien qu'il soit légèrement entaché de monotonie. Mais sa péroraison est d'un grand effet ; elle se compose du chant principal dans les cordes du médium de l'instrument, frappé alternativement par les deux pouces, pendant que par de rapides arpéges les deux mains parcourent le clavier dans toute son étendue. Cette nouveauté fit la réputation de Thalberg; un autre pianiste viendra qui nous fera entendre un autre tour de force. Mais à tout cet arsenal de feux d'artifice, nous préférerons toujours une musique simple et qui émeuve l'âme.

Le premier prix a été décerné en partage à MM. Demarié, Massé et Wolff ; et le deuxième aussi en partage à MM. Forgues, Charlot et Delorme. Il y a évidemment là une prodigalité plus nuisible que favorable à l'émulation des élèves.

La séance qui offre chaque année le plus d'attrait à la foule élégante qui se presse dans la salle du Conservatoire, est sans contredit celle de la déclamation lyrique ; et si cette foule n'est pas affamée comme le peuple romain, elle n'en est pas moins avide de spectacles. Il y a, en effet, un intérêt puissant à voir ces jeunes artistes venir essayer leurs forces, montrer leurs dispositions, et quelquefois faire preuve de talent devant l'élite de la population artistique de Paris. On doit donc leur tenir compte de leurs efforts, et leur donner des encouragements qui sont la plus douce récompense de leurs études. Dans cette séance, qui a eu lieu le 6, mademoiselle Duflot a su prendre sa revanche et se relever de l'échec qu'elle avait éprouvé au concours de chant. Dans une scène de *Sarah*, et surtout dans la jeune prude, elle a fait preuve à la fois d'intelligence et de gentillesse. Bien que les élèves qui concourent soient tenus de paraître en habit de ville, lors même qu'ils représenteraient Achille ou Agamemnon, il avait été permis à mademoiselle Duflot de se vêtir en homme pour l'opéra de *la Jeune Prude*. Sans cette dérogation à l'usage, la scène eût été inintelligible pour les spectateurs ; aussi l'approuvons-nous entièrement. Mademoiselle Duflot a complètement réussi sous ses habits masculins, et a conquis son premier prix à force de malice et d'espièglerie. Nous aurions bien le désir de lui soumettre quelques observations, voir même quelques conseils ; mais nous ne voulons point troubler son triomphe, et imiter ces soldats qui suivaient le char du triomphateur allant au Capitole, et fatiguaient son oreille par des chansons où ils se permettaient de critiquer sa gloire ; c'était la liberté de la presse d'alors. Après mademoiselle Duflot, nous avons remarqué mademoiselle Lovie, qui dans quelques scènes d'*Adolphe et Clara*, s'est montrée actrice gracieuse et intelligente.

Après le concours d'opéra comique a eu lieu celui de tragédie lyrique. Trois seuls élèves se sont présentés ; mademoiselle Dobrée, MM. Grard et Lespinasse. La première est une jeune personne grande et fort jolie, ce qui prévient toujours en faveur d'un talent, même en espérance. Mademoiselle Dobrée a une voix agréable et vibrante. Elle a chanté successivement la scène d'Amazily et de Télasco et celle du quatrième acte de *Robert*. Elle est sortie avec honneur de ces deux épreuves. Nous désirerions seulement qu'elle n'eût pas toujours le sourire sur les lèvres, surtout quand ce sourire, fort gracieux du reste, se trouve en contradiction flagrante avec le sentiment qu'elle doit éprouver. Qu'elle y prenne garde, ce contre sens, malgré les plus belles dents du monde, ne serait pas supportable au théâtre. A part ce défaut, dont il est aisé de se corriger, nous n'avons que des encouragements à lui offrir, et nous croyons pouvoir lui prédire un avenir de succès. Aussi avons-nous approuvé le jury qui lui a décerné le premier prix de tragédie lyrique. M. Grard s'est fort convenablement acquitté du rôle de Télasco et M. Lespinasse de celui de Robert. Ce dernier s'est surtout fait remarquer par sa chaleur dans cette scène toute de passion. Ces deux jeunes gens, qui donnent de grandes espérances, ont partagé le second prix.

Au concours de violon, deux jeunes artistes, MM. Chaine et Guerreau, se sont distingués par une qualité de son brillante et un style élégant. Tous deux sont élèves de M. Habeneck et ont obtenu le second prix en partage. Il n'y a pas eu de premier prix.

Nous donnons ici les noms des élèves qui ont obtenu des prix dans les concours publics.

CHANT (hommes). — *Premier prix :* M. Grard. — *Idem :* M. Lespinasse. — *Deuxième prix :* M. Boulo.

CHANT (femmes). — *Premier prix :* mademoiselle Capdeville. — *Idem :* mademoiselle Klotz. — *Deuxième prix :* mademoiselle Lavoye. — *Idem :* mademoiselle Descot.

HARPE. — *Deuxième prix :* M. Veyron-Lacroix.

PIANO (hommes). — *Premier prix :* M. Demarié. — *Idem :* M. Massé. — *Idem :* M. Wolff. — *Deuxième prix :* M. Forgues. — *Idem :* M. Charlot. — *Idem :* M. Delorme.

PIANO (femmes). — *Premier prix :* mademoiselle Bauër. — *Idem :* mademoiselle Jousselin. — *Deuxième prix :* mademoiselle Mengal.

COR. — *Deuxième prix :* M. Baneux. — *Idem :* M. Conty.

HAUTBOIS. — *Premier prix :* M. Corret. — *Idem :* M. Sabon. — *Deuxième prix :* M. Fourmestreaux.

FLUTE. — *Premier prix :* M. Miramont. — *Idem :* M. Allard. — *Deuxième prix :* M. Pilliard.

COR A PISTON. — *Deuxième prix :* M. Mascarat.

CLARINETTE. — *Deuxième prix :* M. Regghere. — *Idem :* M. Messemer 2e.

VIOLON. — *Deuxième prix :* M. Chaine. — *Idem :* M. Guerreau.

VIOLONCELLE. — *Premier prix :* M. Ferrière. — *Deuxième prix :* M. Dancla 2e. — *Idem :* M. Norblin.

OPÉRA-COMIQUE. — *Premier prix :* mademoiselle Duflot. — *Deuxième prix :* mademoiselle Descot. — *Idem :* mademoiselle Lovie.

OPERA. — *Premier prix :* mademoiselle Dobré. — *Deuxième prix :* M Grard. — *Idem :* M. Lespinasse.

TRAGÉDIE. — *Deuxième prix :* mademoiselle Beigbeder.

COMEDIE. — *Premier prix :* mademoiselle Avenel. — *Idem :* mademoiselle Verel. — *Deuxième prix :* mademoiselle Brohan.

Mention très honorable : M. Varlet.

NOUVELLES DE BRUXELLES.

Thalberg, parti de Londres après son concert d'adieu, est venu passer quelques jours à Bruxelles chez de Bériôt. Il s'y est fait entendre devant quelques amis, et a joué ses nouveaux morceaux, entre autres sa fantaisie sur des thèmes de la *Donna del Lago*. Sans cesser d'être lui-même, sans rien abandonner du genre dont il est le créateur, et qui est si réellement une transformation de l'art, qu'elle est déjà imitée par tous les compositeurs pour le piano, ce grand artiste a modifié sa manière en l'agrandissant encore ; et tels sont *les progrès* qu'il a faits (qu'on nous permette cette expression), que ses œuvres gravées ne nous ont paru que des jeux d'enfant auprès de ce qu'il nous a fait entendre. Au point où il est arrivé il donne des vertiges à ceux qui l'écoutent ; à ouïr ses merveilles, on est tenté de croire à quelque hallucination ; en voyant ses mains, on ne comprend pas mieux le prodige.

Ce ne sont plus seulement deux mains qui embrassent tout le clavier, et qui, au milieu des traits qui se croisent en tous sens et des dessins différents savent toujours faire entendre une partie chantante, qu'il faut admirer dans Thalberg ; ce sont non seulement des traits cent fois plus difficiles et plus originaux, mais des mélanges de sonorités qu'on ne croirait pas exister dans l'instrument, et qui donnent à chacune des parties dont se compose l'harmonie un accent différent. Et remarquez qu'au milieu de toutes ces merveilles de difficulté vaincue, la musique conserve un caractère noble et grand. Remarquez aussi que jamais la moindre perturbation ne se fait apercevoir dans la mesure : Thalbe g a trouvé le moyen d'être un métronome expressif et animé.

Depuis quelques jours il est parti avec de Bériôt pour aller donner des concerts à Aix-la-Chapelle, Wisbade, Bade et quelques autres résidences. Les deux artistes passeront l'hiver à Paris. Nous ne doutons pas que Thalberg n'y renouvelle et ne rende plus vif l'enthousiasme que son talent y a inspiré.

CONSERVATOIRE DE BRUXELLES.

Six années de soins et de travaux pour la résurrection de la musique belge, autrefois si florissante, puis tombée dans la plus complète dégradation, six années, disons-nous, ont suffi pour réaliser ce qu'on a voulu faire, et pour donner au Conservatoire de musique de Bruxelles un élan qui le place à la hauteur de ce qui existe de meilleur en Europe. Dans l'exécution des symphonies, son orchestre est maintenant le rival de celui du Conservatoire de Paris. Des talents d'un ordre élevé s'y sont formés et portent la gloire du nom belge dans toute l'Europe. On sait quelle place occupent Servais, Batta, Blacs dans l'opinion publique. Si M. Demunck, émule de Batta, et qui d'élève est devenu professeur de violoncelle au Conservatoire ; si, disons-nous, Demunck se faisait entendre à Paris, il étonnerait par la puissance de son exécution. De jeunes violonistes sont aussi déjà sortis des classes pour se répandre à l'étranger ; le jeune Steveniers, qui a obtenu l'année dernière le premier prix de violon, est destiné à un brillant avenir ; Solvay sera un pianiste remarquable dans un temps où l'on ne remarque presque plus les pianistes de talent. Une école de composition où les excellentes traditions des anciennes écoles d'Italie ont été enseignées, a déjà porté ses fruits, et compte comme élèves très distingués le frère de Batta, MM. Rosselet et Meyne. Enfin, ce qui était plus difficile, ce qui n'a jamais existé en Belgique, parce que le climat y semblait un obstacle insurmontable, une école de chant s'est formée, et grâce au talent de M Géraldy, que nous avons enlevé à la France pour une partie de chaque année, on a entendu avec autant d'étonnement que de plaisir dans les concours de 1839 des chanteurs qui seraient applaudis partout où ils se feraient entendre. Cet excellent professeur, qu'on peut aussi appeler un chanteur parfait, connaît à fond l'art de poser la voix, d'en corriger les défauts naturels, d'en faire valoir les qualités et d'en développer la puissance. Il a fait des merveilles avec les éléments qui lui ont été fournis. Son goût et son exemple ont d'ailleurs donné à ses élèves une élégance de style qu'il est bien rare de rencontrer chez des élèves au sortir de l'école.

Voici les résultats de ces concours, qui viennent de couronner les études de cette année.

COMPOSITION MUSICALE. — Objet : une fugue à quatre parties et à deux ou trois sujets sur un thème donné. *Premier prix :* M Batta (Joseph). — *Deuxième prix :* M. Cavallini. — *Accessit :* M. Lormand.

HARMONIE ET ACCOMPAGNEMENT. — Objet : Basse donnée à chiffrer et à accompagner à quatre parties en harmonie figurée. *Premier prix :* M. Marchand. — *Deuxième prix :* Partagé entre MM. Beltjens et Casorty. — *Accessits :* MM. Solvay et Mytenaère.

SOLFÈGE CHANTÉ (garçons). — Objet : chanter à première vue une leçon difficile où toutes les clefs sont employées et changent à chaque instant. *Premier prix :* M. Verbruygen. — *Deuxième prix :* M. Goossens — *Accessit :* M. Tielmans.

SOLFÈGE PARLÉ (garçons). — Objet : comme au précédent concours. *Premier prix :* M. Disclyn (François). — *Deuxième prix :* M. Couplet. — Quatre accessits sont décernés à MM. Godineau, Van Buggenhout, Mayer et Pâque.

SOLFÈGE CHANTÉ (demoiselles). — Objet : comme au concours précédent. *Premier prix :* mademoiselle Bon. — *Deuxième prix :* mademoiselle Coulon. — Deux accessits ont été décernés à mesdemoiselles Vanderperren (Jeannette) et Van Helmont (Charlotte).

CHANT (hommes). — *Premier prix :* M. Feltmann. — *Deuxième prix :* M. Thyssens.

CHANT (demoiselles). — *Premier prix :* mademoiselle Hillen. — *Deuxième prix :* mademoiselle Vanderperren (Julie). — *Accessit :* mademoiselle Peyrard.

FLUTE. — *Premier prix :* M. Nuten. — *Deuxième prix :* M. Couplet. — *Accessit :* M. Reinhardt.

BASSON. — M. Vitiocx.

HAUTBOIS. — *Premier prix :* M. Disclyn (Joseph). — *Deuxième prix :* M. Colinet.

CLARINETTE.—*Premier prix* non décerné.— *Deuxième prix:* M. Van Erp.— *Accessit:* M. Van Buggeuhaut (Emile).

COR.—*Premier prix* non décerné. — *Deuxième prix:* M. Barbier.

PIANO (demoiselles).—*Premier prix* non décerné.—*Deuxième prix:* mademoiselle Chapuis.—*Accessits:* mesdemoiselles Delibe et Knapen.

PIANO (hommes). — *Premier prix* non décerné. — *Deuxième prix*, *idem*

CONTREBASSE. — *Premier prix*, partagé entre MM. Donnay (François) et Lecat. —*Accessit:* M. Aert.

VIOLONCELLE. — *Premier prix* non décerné. — *Deuxième prix*, partagé entre MM. Fischer et Pâque (Guillaume).

VIOLON. — *Premier prix* non décerné. — *Deuxième prix:* M. Van Haye.—*Accessits:* MM. Wranks, Pluys et Poulle.

Nouvelles.

*** Hier, mercredi, l'Opéra a donné la reprise du ballet: *la Fille du Danube*. Mademoiselle Maria, qui remplissait le rôle créé par mademoiselle Taglioni, a été justement applaudie.

*** Les 31e et 32e représentations des *Treize*, d'Halevy, ont eu lieu à l'Opéra-Comique lundi 12 et mercredi 14 août.

*** Les justes réclamations de la presse ont fait leur effet, M. Halevy vient d'être nommé professeur de composition lyrique au Conservatoire, en remplacement du célèbre Paër.

*** On écrit de la Nouvelle-Orléans que l'opéra des *Huguenots* a été exécuté dans cette ville, et que le ténor Heymann y a obtenu le plus brillant succès. M. Heymann est un jeune artiste qui, avant de partir pour la Louisiane, jouissait déjà d'une grande réputation comme chanteur à Lyon, à Amiens, et sur plusieurs autres théâtres de France.

*** Paganini vient d'arriver aux bains de Vernet accompagné du docteur Lallemand. Paganini n'est plus qu'une ombre tant il est épuisé. Il a perdu la voix et ne s'exprime que par ses yeux flamboyants et ses gestes anguleux. Son violon, instrument de sa gloire, a été descendu de voiture en même temps que lui. On destine au malade les bains de la source *Elisa*, à vingt-huit degrés de chaleur, dont le caractère éminemment savonneux et non moins sulfureux a la propriété d'épurer le sang le plus malade, d'assouplir et de calmer les nerfs les plus irrités.

*** Les obsèques de madame veuve Nourrit ont eu lieu samedi à l'église de Notre-Dame-de-Lorette; deux de ses frères, et M. Auguste Nourrit conduisaient le deuil. Le cortége était nombreux et composé en grande partie d'artistes, de compositeurs et d'hommes de lettres, tous amis de l'illustre chanteur dont la scène française déplorera long-temps la perte.

*** MM. les princes Poniatowski ont donné, il y a quelques jours, une matinée fort brillante dont ces nobles amateurs ont fait les frais presque seuls. Les artistes qui les secondaient étaient le jeune maestro Alary et madame Laty. Le morceau qui a produit le plus d'effet était un quatuor de Florimo chanté par les princes, madame la princesse Poniatowski et madame Laty. On a remarqué aussi un air de M. Alary chanté par cette dernière avec une chaleur et un entraînement peu communs.

*** *L'indépendance* de certaine feuille ne connaît pas de bornes. Dans les traités conclus entre elle et plusieurs marchands de musique, il est expressément stipulé que ladite feuille s'oblige de louer les ouvrages publiés par ces éditeurs, fût-ce même « *le Lac des Fées* ou les œuvres de M. Messemaker. »

*** Le même journal dit que M. Spontini est âgé de *cinquante ans*; lisez *soixante-un ans*. M. Spontini est né à Jesi, dans les Etats du pape, en 1778.

*** On nous prie d'annoncer que M. Tulou notre célèbre flûtiste, associé du magasin de musique Troupenas et compagnie, n'a nullement sollicité les éloges outrés que des scribes à la *solde* de cette maison lui ont décernés.

*** La *Gazette de Gand* publie une lettre fort curieuse et fort intéressante de M. F. Willems. M. Willems annonce qu'il s'occupe depuis long-temps de rassembler des chansons et refrains populaires depuis le XIIe siècle. Dans ce but, il avait fait venir de Berlin une collection de chants populaires qui s'y publie en ce moment par le conseiller Kretzschmer, sous le titre de *Deutsche Volkslieder mit ihren Original Weisen* (1), et dans la huitième livraison de cet ouvrage, à la page 144, sous le no 80, M. Willems a trouvé *toute la musique de la Parisienne*. Au lieu du refrain:

> En avant, marchons,
> Contre leurs canons,

On y trouve:

> Capitein, lieutenant,
> Faehnderich, sergant,
> Nimm da Madel bei der hand (2)!

D'après le texte de cette chanson, il paraît qu'elle a été composée à l'occasion du siége de Harbourg, en 1757, et qu'à cette époque elle était devenue très populaire en Westphalie et en Poméranie.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Melun.* — Le concert donné à Melun au bénéfice des victimes de la grêle a produit une recette fort considérable. Les artistes de l'Opéra qui se rendaient à Melun pour cette bonne œuvre ont été conduits sur toute la route sans que les maîtres de poste et les postillons aient voulu recevoir le prix de leur course. (*Le Breton.*)

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Berlin.* — Notre public est à la veille de grandes jouissances musicales, car, par un heureux hasard, nous possédons en ce moment dans nos murs les cinq plus célèbres cantatrices de l'Allemagne, mesdames Sophie Loëve, Fassmann, Grünbaum, Jenny Lutzer et Schroëder Devrient. Les deux premières sont membres de notre Théâtre royal du Grand-Opéra. Pour profiter de la présence de ces artistes, l'administration s'occupe à remettre en scène plusieurs opéras qui exigent la réunion d'un nombre extraordinaire de prime donne, et parmi lesquels figure, au premier rang, un des chefs-d'œuvre de Meyerbeer, *il Crociato*. A cet effet, l'intendant des théâtres royaux a chargé M. le baron Lichtenstein de faire une nouvelle traduction allemande mieux adaptée à la musique que celle dont on s'est servi jusqu'à présent sur notre première scène et celles des autres villes de l'Allemagne.

*** *Dresde, le 5 août.* — L'Allemagne vient de perdre un de ses plus célèbres et plus féconds romanciers, M. Frédéric-Gustave Schilling, qui est mort avant-hier, à Dresde, d'une attaque d'apoplexie foudroyante, âgé de soixante-treize ans.

*** *Rome, 1er août.* — Dans sa dernière séance l'Académie pontificale de compositeurs et de professeurs de musique de notre capitale a nommé membres honoraires dans la classe de composition de musique vocale: MM. Cherubini, Auber, Berlioz, Caraffa, Onslow, Donizetti et Mercadante; dans la classe de composition de musique instrumentale: MM. Spohr, Thalberg et Listz; dans la classe de chant: mesdames Giuditta et Giulia Grisi; MM. Rubini, Lablache, Tamburini et Duprez; dans la classe de violon: MM. Baillot, de Bériot et Meyseder.

(1) Chants populaires de l'Allemagne avec leurs mélodies primitives.

(2) Capitaine, lieutenant, porte-drapeau, sergent, donnez la main à la jeune fille.

Le Directeur, MAURICE SCHLESINGER.

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

6e Année. — 1839. REVUE N° 40.

ET

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS,

JOURNAL DES ARTISTES, DES AMATEURS ET DES THÉATRES;

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, DE BALZAC, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, CASTIL-BLAZE, PHILARÈTE CHASLES, F. DANJOU, EDME SAINT-HUGUÉ, ALEX. DUMAS, ELWART, FETIS père (maître de chapelle du roi des Belges), AD. GUÉROULT, JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, G. LEPIC, LISTZ, MARX, EDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, L. RELLSTAB (rédacteur de la GAZETTE DE BERLIN), GEORGES SAND, J.-G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT A LA REVUE et GAZETTE MUSICALE.

Paris.	Départ.	Étrang.
3 m. 8	9 »	10 »
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	34 »	38 »

La Revue et Gazette Musicale paraît le dimanche et le jeudi de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la *Revue et Gazette Musicale de Paris*, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; et chez tous les marchands de musique de France.

Prix d'abonnement à la *Revue et Gazette Musicale*, 30 fr. par année.

IL SERA DONNÉ CHAQUE MOIS UNE LIVRAISON des *ARCHIVES CURIEUSES DE LA MUSIQUE*, et un *fac simile* de l'écriture de musiciens célèbres.

ANNONCES : 50 c. la ligne de 28 lettres.

Paris, Dimanche 18 août 1839.

SOMMAIRE. De la réunion de l'Opéra français et de l'Opéra italien, par Fétis. — Salut en musique à Saint-Eustache. — Pourquoi le point d'arrêt s'appelle aussi point d'orgue, par Ad. de La Fage. — De la notation et de la gravure en musique, par Mab. — Nouvelles. — Annonces.

La Matinée musicale offerte aux abonnés de la *Gazette*, et particulièrement destinée aux abonnés de province en vacances à Paris, aura lieu le 8 *septembre*. Nous donnerons le programme dans un de nos prochains numéros.

DE LA RÉUNION

de l'Opéra français et de l'Opéra italien.

Éloigné de Paris, je n'apprends que par les journaux l'existence d'un projet concernant la réunion de l'Opéra italien avec l'Académie royale de musique, dans le même local et sous la même administration. Aucun autre intérêt que ceux des deux spectacles et de la musique ne me préoccupe, Dieu merci, dans cette affaire; ma position me met à l'abri de toute influence extérieure, et d'ailleurs on sait assez qu'en dehors de l'art il n'y a pour moi ni intérêt ni influence. J'ignore le nom des personnes qui, sous le patronage d'un célèbre banquier, sollicitent cette réunion, les avantages qu'on en espère et les ressorts qu'on fait agir. Je ne veux même rien savoir de tout cela; mais le fait en lui-même me semble avoir tant d'importance pour l'existence de deux théâtres également dignes d'intérêt et pour l'avenir de la musique dramatique en France, que je ne crois pas pouvoir garder le silence et qu'il me semble de mon devoir d'apporter dans l'examen de cette question le tribut d'une connaissance spéciale de la matière, d'une longue expérience et de méditation sur les avantages et les inconvénients des divers modes d'organisation des théâtres lyriques.

Ce n'est pas d'aujourd'hui qu'on rêve la réunion de l'Opéra italien avec un théâtre français, elle a même été réalisée six fois dans l'espace de soixante-dix ans, et chaque fois la nécessité d'une séparation n'a pas tardé à se faire sentir. Cette histoire est assez curieuse pour que j'en donne l'aperçu avant d'arriver à l'examen des dangers que présente le projet actuel.

En 1752, une troupe d'assez médiocres chanteurs italiens, dans laquelle brillait seulement Manelli, homme de quelque talent, vint donner à Rouen des représentations d'opéras bouffes qu'on appelait alors *des intermèdes*. Les Rouennais montrèrent peu d'empressement à entendre ces *bouffons* (c'est ainsi qu'on appelait alors en France les chanteurs d'opéras italiens); mais on en parla au petit lever du roi. Quelques courtisans eurent la fantaisie de les entendre; on les fit venir à Paris où, n'ayant point de salle à leur donner, on les mit dans celle de l'Académie royale de musique pour y jouer des représentations alternativement avec l'Opéra français.

On sait quelles furent les suites de cette association. Cent brochures publiées à cette occasion, et surtout la lettre de J.-J. Rousseau sur la musique française, les pamphlets de Grimm et la *correspondance littéraire* de celui-ci, ont assez fait connaître la violence des querelles qui éclatèrent entre les partisans de la musique italienne et de la française; mais ce qu'on ne sait pas, à moins d'avoir fouillé dans l'histoire de l'intérieur des théâtres, c'est le désordre

que jeta dans l'Académie royale de musique l'association des deux spectacles. Pendant quinze mois on ne put monter aucun nouvel opéra français, parce qu'il ne se trouva pas de compositeur qui voulût se hasarder dans une lutte où Lully et Rameau mêmes étaient attaqués avec violence; les acteurs de l'Opéra, abreuvés de dégoûts par les admirateurs de la musique italienne, étaient tombés dans le découragement; enfin l'orchestre, obligé de faire l'apprentissage d'une musique qui lui était absolument inconnue, succombait sous la fatigue d'une multitude de répétitions et de cinq représentations chaque semaine. En un mot, l'existence de l'Opéra français était menacée; on le comprit enfin, et l'on préféra sacrifier les bouffons qui retournèrent dans leur pays en 1754.

Vingt-quatre ans se passèrent sans qu'on revît à Paris un opéra italien; mais en 1778, Devisme du Valgay, directeur de l'Opéra, organisa une troupe italienne qui joua alternativement avec la troupe française et qui fit entendre les meilleurs ouvrages de Piccini, d'Anfossi et de Paesiello dans le temps même de la nouveauté et de l'immense succès d'*Iphigénie*, d'*Alceste* et d'*Orphée*, immortelles productions du génie de Gluck. Cette fois l'Opéra français excitait trop d'intérêt pour que la musique italienne pût lutter avec avantage. L'Opéra bouffe ne put se soutenir qu'un an; il fallut le supprimer après que la dépense considérable qu'il avait occasionnée eut ruiné le directeur de l'Opéra.

Dix ans après, Léonard, coiffeur de la reine, obtint le privilége d'un Opéra italien, et en traita avec Viotti. Des chanteurs de premier ordre, au nombre desquels étaient les admirables ténors Maudini et Viganoni, l'excellent bouffe Raffanelli, et la célèbre Morichelli, furent engagés. Mais on n'avait point de salle, car l'administration de l'Opéra ne voulait pas faire une nouvelle épreuve d'une association qui, deux fois, lui avait été funeste. Il fallut se résoudre à loger la meilleure réunion de chanteurs qui eût jamais été faite au vieux théâtre de la foire Saint-Germain, espèce de bouge où l'on n'entrait qu'en descendant comme dans une cave; des cris d'indignation s'élevèrent bientôt contre la profanation de placer en tel lieu de tels artistes accompagnés par le meilleur orchestre de Paris. On construisait alors la salle Feydeau pour un nouveau théâtre d'Opéra-Comique; des arrangements furent faits pour y placer l'Opéra bouffe en partage avec la troupe française, au moyen d'un subside que la cour s'engageait à payer. L'Opéra italien avait alors des admirateurs enthousiastes, mais en petit nombre: la recette n'aurait pas suffi pour les dépenses, si les bienfaits de la reine n'avaient comblé le déficit annuel. Tout alla bien jusqu'à la journée du 10 août 1792, mais après cette catastrophe, l'existence d'un spectacle de luxe était devenue impossible. L'Opéra-Comique français se fatigua bientôt de nourrir l'étranger; la troupe italienne se dispersa, et Martin, Gaveaux, Lesage, firent la fortune du théâtre Feydeau avec le nouvel Opéra français de demi-caractère créé par Méhul, Chérubini, Berton et Steibelt.

Sous le consulat, un nouvel Opéra italien fut établi à Paris, *au théâtre des victoires nationales*, situé sur l'emplacement actuel des bains de la rue Chantereine. Madame Strinosacchi, madame Georgi-Belloc, l'excellent ténor Nozzari et Raffanelli ne le soutinrent qu'avec peine, malgré la subvention de quatre-vingt mille francs accordée par le premier consul, qui n'aimait que la musique italienne. Après avoir langui près d'un an, ce spectacle vint s'établir à la salle Favart, en 1802, lorsque les deux Opéras-Comiques eurent été réunis au théâtre Feydeau. Il n'y fut guère plus heureux, car le goût de la population ne la portait point encore vers un théâtre qui vingt ans après a eu tant de vogue. D'ailleurs, la société aristocratique qui, seule, peut alimenter un spectacle de luxe, n'était point encore reconstituée. Le gouvernement voulut essayer de donner une existence plus solide à un spectacle qu'il voulait conserver à Paris, et des négociations furent entamées avec Picard pour réunir l'Opéra italien à sa troupe de comédie, dans la petite salle de Louvois; cette réunion eut lieu en 1804, mais les principaux chanteurs retournèrent en Italie. Barilli, Parlamogni, le ténor Bionchi, madame Conavassi, vieille *prima donna*, et la jeune Crespi, composaient toute la troupe; tout cela ne coûtait pas soixante mille francs. L'orchestre était peu nombreux; l'association vécut quelques années, grâce à la modicité des frais et à quelques ouvrages de Fioravanti, dont Barilli fit le succès par sa verve comique.

Mais après le décret impérial de 1807 sur les théâtres, Picard fut chargé de la direction de l'Opéra, M. Duval eut celle du théâtre Louvois, alors *théâtre de l'impératrice*, et le 12 juin 1809, les deux troupes réunies allèrent s'installer à l'Odéon. Madame Barilli, dont le chant était d'une admirable délicatesse, Garcia et Barilli étaient alors les appuis de l'Opéra italien. Cependant, malgré leurs talents, malgré l'arrivée de madame Festa, dont la rivalité avec madame Barilli fixa l'attention du public, malgré l'adjonction plus tard de Tacchinardi, de Crivelli et de madame Carrea aux autres artistes de la troupe, enfin malgré la nomination de M. Spontini comme directeur de l'Opéra italien, l'association ne prospéra pas. M. Duval accusait les dépenses de l'Opéra italien d'être cause de la mauvaise fortune du théâtre; de vives discussions furent agitées et ne se terminèrent que par la retraite de M. Spontini. La nouvelle organisation commença en 1813, mais elle ne fut pas plus heureuse que la précédente; il fallut enfin cesser une association ruineuse. La direction de l'Opéra italien fut accordée en 1815 à madame Catalani avec une subvention de cent quatre-vingt mille francs, et ce spectacle fut transporté au théâtre Favart.

Les gens habiles avaient prévu que l'Opéra italien, confié à une femme aussi vaine de son talent que l'était madame Catalani, se bornerait à madame Catalani seule entourée de quelques nullités; leurs prévisions ne furent pas trompées, car au printemps de 1818 on ne trouvait plus même au théâtre Favart l'ombre de l'ancien Opéra bouffe, et ce théâtre fut fermé au mois d'avril de la même année. Tel fut le résultat de l'obstination que l'autorité avait mise à ne point écouter les conseils des hommes d'expérience.

Une nouvelle organisation plaça l'Opéra italien sous la direction de l'intendance des menus-plaisirs, avec Paër pour directeur et Barilli pour régisseur. Ce spectacle ouvrit au théâtre Louvois au commencement de 1819, avec une troupe d'abord assez faible, qui s'améliora ensuite, et qui finit par réunir Barilli et Grazioni comme bouffes comiques; Pellegrini, Golli et Levasseur, comme basses chantantes; Garcia et Bordagni, comme premiers ténors; Mmes Mainvielle-Fodor, Naldi et Pasta, comme premières femmes; mademoiselle Cinti (depuis madame Damoreau), comme seconde. En 1825, de nouveaux changements furent faits dans cette organisation; on réunit le Théâtre italien à l'Opéra sous la même administration, mais le premier au théâtre Favart, et le second rue Lepelletier. Dans cette combinaison, Rossini devint le directeur de la musique du Théâtre italien. Voilà donc encore une association des deux théâtres naturellement rivaux; mais cette fois ce fut le théâtre étranger qu'on sacrifia au national, et ce qu'on aura peut-être quelque peine à comprendre, c'est que le grand musicien placé à sa tête, et qui semblait en être le protecteur naturel, fut celui qui eut peut-être le plus de part à sa décadence rapide. Pour avoir l'explication d'un fait si singulier, il faut se rappeler que dès 1825 Rossini avait tourné ses vues vers l'Opéra; qu'il y fit représenter le

Siége de Corinthe au mois d'octobre 1826, que *Moïse*, le *Comte Ory* et *Guillaume Tell* se succédèrent dans les années suivantes, et que dans les vues de cet artiste célèbre il était devenu utile de diminuer l'importance de l'Opéra italien pour augmenter celle de l'Opéra français. Ceux donc qui lui ont reproché son insouciance dans la direction de la musique du théâtre Favart, à cette époque, n'ont pas su que cette apparente insouciance était de l'habileté d'un certain genre.

Quoi qu'il en soit, les pertes éprouvées dans la gestion de l'Opéra italien, décidèrent le ministre de la maison du roi à séparer ce théâtre de l'administration de l'Opéra, et à donner à M. Laurent, en 1827, un privilége pour son exploitation. Depuis ce moment jusqu'à l'incendie de la salle Favart, au mois de janvier 1838, la prospérité de ce spectacle s'est accrue progressivement, et ces onze années ont été les plus florissantes depuis le premier essai d'un Opéra bouffe en France. Il n'est pas moins remarquable que les sept dernières années ont été concurremment les plus prospères de l'existence de l'Opéra, depuis la mort de Lully, au moins, sous le rapport des produits et de la vogue qu'il a obtenus. En venant rompre, par un affreux malheur, l'heureuse rivalité des deux premiers théâtres lyriques de Paris, l'incendie de la salle Favart n'a pas seulement porté une cruelle atteinte à la prospérité de l'Opéra italien; si le bruit de la réunion des deux spectacles dans le même local et sous la même administration se réalise, on peut affirmer d'avance qu'il entraînera la perte de deux théâtres, et qu'il renouvellera le spectacle des dissensions, des déchirements et des continuelles mutations dont je viens de présenter une rapide histoire.

Examinons quelles doivent être, en l'état actuel des choses, les conséquences inévitables de la réunion projetée.

Quelque soin qu'on porte dans l'administration du théâtre, de quelque capacité qu'on soit doué, on ne peut avoir la certitude de rendre toujours sa situation prospère. Il n'y a point de théâtre qui n'ait eu ses époques de bonne et mauvaise fortune. La chute de quelques ouvrages, malgré la garantie de succès que semblaient offrir le nom et le talent de leurs auteurs; la perte d'un acteur aimé du public, ou seulement une longue maladie qui arrête les représentations de pièces productives, suffisent pour jeter une administration dramatique dans des embarras sérieux. Ces moments de trouble exigent chez un entrepreneur du calme, des ressources promptes, souvent un changement de système approprié aux circonstances, enfin une sollicitude de tous les instants pour la création de nouveaux moyens de succès. Mais s'il est rare de trouver tant de qualités chez l'administrateur d'un théâtre dans les moments d'adversité, on peut affirmer qu'il est impossible qu'elles existent chez celui qui sera chargé de la direction de deux spectacles naturellement en rivalité; car il acquerra à chaque instant la certitude que ce qu'il fait en faveur de l'un tourne au préjudice de l'autre. Dans la séparation naturelle des intérêts de deux administrations différentes, chacune riposte aux coups d'habileté de sa rivale par des ressources d'autre nature, sans s'inquiéter du mal qui en pourra résulter pour son adversaire, et c'est ainsi qu'il peut arriver que deux théâtres rivaux se soutiennent sans désavantage, comme on l'a vu dans les huit dernières années du Théâtre-Italien et de l'Opéra: mais que les deux théâtres soient dans la même main, tout changera à l'instant; car, ainsi que je viens de le dire, jamais cette administration collective ne fera en faveur de l'Opéra français ce qui pourrait nuire à l'italien. Il n'y aura que des demi-mesures qui ne développeront jamais une véritable prospérité, et qui ne porteront que des remèdes impuissants aux circonstances fâcheuses qui pourront se rencontrer.

Le mal pourra être pire encore: le passé peut ici faire prévoir l'avenir. Il ne sera pas impossible que la mauvaise fortune d'un des Opéras se prolonge pendant que l'autre sera en prospérité. Soit malhabileté d'une part, soit bonheur de l'autre, l'un des deux spectacles sera ruineux pour l'entrepreneur, tandis que l'autre sera productif. Or, il est dans la nature humaine d'affectionner ce qui enrichit, et de prendre en aversion ce qui ruine. En pareille occurrence, il ne serait pas étrange qu'un entrepreneur, après avoir fait des efforts pour réunir dans sa main les deux spectacles rivaux, vînt essayer de démontrer à l'autorité que l'existence de l'un des deux est impossible. Au premier abord, sans doute, son plan de destruction serait repoussé; mais s'il avait de la ténacité, si la corruption!... Je n'ose aller plus loin. Je dirai seulement que je ne puis oublier qu'en 1824 il fut sérieusement question à la direction générale des beaux-arts de réunir l'Opéra italien avec les ballets de l'Opéra français au théâtre de la rue Lepelletier. Cela paraît absurde maintenant, mais alors on y voyait peu de difficulté dans les bureaux.

Eh! que serait-ce si quelque grand musicien, après avoir maudit les succès d'un de ses rivaux, et amassé dans son cœur du ressentiment contre la population qui aurait fait ces succès, se cachant à l'ombre d'un spéculateur, ne se servait de la réunion dont il s'agit que dans un but sinistre pour l'avenir? Ce danger, qui n'existe peut-être pas aujourd'hui, pourrait se présenter plus tard. De l'amour-propre blessé à la haine, la distance est petite, et la haine est quelquefois bien ingénieuse. Une lente désorganisation, dont l'autorité ne verrait les effets que lorsqu'il serait trop tard pour y porter remède, préparerait la ruine du théâtre où l'on aurait vu des triomphes importants, et cette ruine serait consommée avant que le public en eût aperçu les indices. Je sais qu'on opposera la surveillance d'une commission; mais une commission ne peut voir que ce qu'on lui montre avec évidence, par cela même qu'elle est un corps constitué et qu'elle agit dans le cercle de certaines formes administratives. D'ailleurs toute commission est nécessairement variable dans ses éléments personnels; à des hommes zélés peuvent succéder d'autres hommes qui le seront moins; des esprits droits peuvent être remplacés par des esprits imbus d'opinions fausses, ou faciles à se laisser circonvenir. Croyez-moi, il y aurait peu de ressources dans le pouvoir modérateur d'une commission contre la volonté persévérante d'une idée désorganisatrice.

Écartons maintenant la pensée de tous les dangers que je prévois dans la réunion des deux Opéras sous la même administration et dans le même local, pour ne considérer que les embarras d'action intérieure.

Je n'ai pas besoin d'insister sur l'impossibilité de faire usage du même orchestre et des mêmes choristes pour le service des deux Opéras; aucune force humaine ne pourrait suffire, dans le système actuel de musique, à jouer tous les soirs et répéter tous les matins. Il est même plus que douteux qu'on puisse se servir des mêmes machinistes, des mêmes comparses, des mêmes tailleurs, et de tous les gens de service. Tout le personnel, ou du moins la plus grande partie, sera double. Or, comment logera-t-on tout ce monde dans le même local? Comment le fera-t-on agir sans qu'il en résulte une gêne, un encombrement perpétuels? D'ailleurs, il sera indispensable d'augmenter beaucoup le nombre des musiciens de l'orchestre et des choristes de l'Opéra italien, car les proportions actuelles seraient insuffisantes pour la vaste salle de la rue Lepelletier, surtout en comparaison immédiate de celles de l'Opéra français.

De l'augmentation de puissance de l'instrumentation résultera une plus grande fatigue pour les chanteurs italiens accoutumés à plus de finesse. D'ailleurs ils seront obligés

de chanter d'une manière plus soutenue à cause de l'étendue de la salle. Je sais qu'on m'objectera les vastes salles de Milan et de Naples; mais il ne faut pas oublier que les habitudes du public italien sont très différentes de celles des Français. En Italie, le système de construction des loges permet de n'écouter que certains chanteurs et certains morceaux; dans les intervalles, les acteurs se reposent par une émission de la voix moins soutenue. A Paris, le public est toujours en présence des acteurs et écoute toute la pièce; il n'y a pour les acteurs de repos qu'en dehors de la scène, et la fatigue est beaucoup plus grande. Dans nos idées, un opéra italien est un spectacle de bonne compagnie qu'il faut entendre de près, dans une petite salle, et en quelque sorte en communication avec les chanteurs d'élite. C'est à ces conditions que la haute société aime la musique italienne; elle en perdra le goût si vous lui changez tout cela. Je n'en veux d'autre preuve que le sort de quelques opéras dont la première représentation a été donnée à bénéfice dans la grande salle de l'Opéra, et qui, n'y ayant eu aucun succès, ont ensuite excité l'enthousiasme dans les salles Louvois ou Favart. Tels furent *Tancredi*, *Otello* et la *Gazza Ladra*.

Mais de bien plus graves inconvénients se présenteront dans le service des répétitions. A l'Opéra français, où la mise en scène est si laborieuse, le théâtre est incessamment occupé pendant le mois qui précède la première représentation d'un grand ouvrage, tantôt par le chant, tantôt par la danse ou par les machinistes. Les dernières répétitions générales se font le soir pour juger de l'effet de l'ensemble et faire les changements nécessaires. Le moyen de faire tout cela pendant que la scène sera occupée par l'Opéra italien? Celui-ci a aussi ses répétitions du matin qui exigent que le théâtre soit libre depuis onze heures jusqu'à trois ou quatre. Or ce temps est précisément celui où les machinistes disposent les décorations de l'Opéra français pour la représentation du soir. Il n'en faut pas douter, toutes ces entraves porteront un tiraillement permanent dans le service qui compromettra l'existence des deux spectacles, rendront pénibles les fonctions de tous les employés du théâtre et feront naître un dégoût général, précurseur ordinaire de la ruine des entreprises dramatiques. Que si l'on objecte que les mêmes difficultés devaient exister autrefois aux deux époques où l'Opéra italien était réuni à l'Opéra français, je dirai qu'alors les embarras de la mise en scène n'étaient pas comparables à ceux de l'époque actuelle, et que les répétitions ne se faisaient point alors au théâtre, mais au bâtiment qu'on appelait *le magasin de l'Opéra*, rue Saint-Nicaise.

Je n'ai pas le dessein d'examiner toutes les causes de perturbation qui naîtraient de la réunion des deux théâtres en un seul; ce que j'en dis suffit pour faire voir qu'il en pourrait résulter la perte de deux spectacles dont l'existence intéresse également la prospérité de l'art et des artistes, et que le moindre mal qui en naîtrait serait le triomphe d'un des deux genres aux dépens de l'autre. Je crois au désir sincère de l'autorité d'accorder une égale protection à tout ce qui est utile et glorieux pour la nation, et je pense que ces observations présentées par un homme qui a été spectateur de toutes les révolutions des théâtres depuis quarante ans; qui a connu les fautes ou l'habileté de toutes les administrations, les variations de goût du public; qui a vu plusieurs générations d'artistes naître, briller et passer; qui sait enfin à fond la valeur personnelle de tous les hommes passés et présents qui ont été ou se sont mêlés aux tripots dramatiques; j'ai pensé, dis-je, que ces observations ne seraient pas inutiles dans une circonstance importante.

De quoi s'agit-il, au fait? Je ne pense pas que ce soit de satisfaire des vues cupides ou des ambitions mécontentes, mais plutôt de réparer le malheur qui a privé l'Opéra italien de la salle où sa fortune s'était élevée par degrés. La législature a accordé l'emplacement de cette salle à l'Opéra-Comique; la salle actuelle de celui-ci sera donc vacante lorsqu'il ira occuper l'autre. Qui empêcherait d'y placer le Théâtre-Italien si l'on ne peut s'entendre avec les propriétaires de la salle Ventadour? Je sais que les dispositions intérieures de cette salle ne sont pas commodes et que les abords n'en sont pas agréables; mais rien n'empêcherait de changer tout cela pendant l'été qui suivra le déménagement de l'Opéra-Comique. Au moyen de l'acquisition des maisons voisines, du côté de la rue des Filles-Saint-Thomas, on pourrait avoir une meilleure entrée, un plus bel escalier et changer la disposition des corridors pour leur donner plus de largeur. Cette position serait centrale, les proportions de la salle seraient bonnes et les beaux jours de l'Opéra italien renaîtraient. Peut-être cette idée vaut-elle la peine d'être examinée. A défaut d'une salle nouvelle on en aurait une convenable avec économie. Si cela est inexécutable, eh bien! qu'on cherche autre chose. Le pire, c'est la réunion du Grand-Opéra et du théâtre italien.

FÉTIS père,
Directeur du Conservatoire de Bruxelles.

SALUT EN MUSIQUE

A SAINT-EUSTACHE.

On n'a pas encore complètement déraciné ce funeste préjugé qui consiste à nier la possibilité du progrès musical parmi les masses, et qui refuse à la France le sentiment inné de notre bel art. L'Allemagne, avec ses légions de chanteurs, avec sa population d'amis de la musique, est toujours, aux yeux de certaines gens, un pays privilégié dans lequel on naît, on vit et on meurt musicien sans avoir rien fait pour le devenir. C'est là une erreur bien fatale, et à laquelle la belle solennité dont nous allons rendre compte est venue donner un éclatant démenti. Trois cent cinquante enfants et adultes de professions diverses, élèves musiciens depuis quelques mois, ont exécuté, le jour de l'Assomption, à Saint-Eustache, plusieurs morceaux avec un ensemble remarquable, une justesse presque parfaite, un sentiment excellent, en un mot, avec une perfection dont nos chœurs de l'Opéra et du Conservatoire sont encore fort éloignés. — Un *Ave verum*, de Carissimi, les *Laudi spirituali*, mis en lumière par M. Fétis, un *Domine salvum* et un *Salve regina*, de M. Dietsch, composaient ce salut, qui, par le choix des morceaux et la manière dont ils ont été rendus, était une des solennités et les plus intéressantes et les plus grandioses qui se puissent imaginer.

A qui est-on redevable de ce beau résultat? On sait que ce ne peut être qu'à M. Wilhem, dont l'utile enseignement est de jour en jour mieux apprécié et mieux compris. Trop à l'étroit dans les salles de la Sorbonne ou de l'Hôtel-de-Ville, M. Wilhem a reconnu qu'il était temps de produire sa méthode sur une plus vaste scène, et de lui donner l'application élevée et sublime à laquelle elle est appelée. Ce n'est pas, en effet, pour se renfermer dans une salle de concert, ou se jeter dans le gouffre des théâtres, que tous ces jeunes gens se sont dévoués avec tant d'ardeur à l'étude de la musique.

Il y a une partie de l'art qui n'est cultivée par personne, et qu'il leur est réservé de rendre florissante et pleine d'intérêt; c'est la musique morale, si je puis dire ainsi, et la musique religieuse. L'une destinée à former le cœur et l'es-

prit par l'union intime de l'harmonie et la poésie qui a pour objet de retracer les actions héroïques et les plus hautes vertus; l'autre qui est appelée à rendre hommage à Dieu dans ses temples avec toute la magnificence que l'art peut déployer. Nous n'avons pas encore cette poésie et cette musique morale, et je ne sais pas où sont les artistes de notre temps qui se chargeront de les créer; mais nous avons été témoins jeudi dernier d'un admirable emploi de la musique religieuse et populaire que les hommes éclairés appellent de leurs vœux les plus ardents. C'est non seulement à M. Wilhem, à sa persévérance inébranlable, à ses travaux, à sa modestie qu'il faut rendre hommage; mais encore à l'administration municipale de la ville de Paris, et aux quelques personnages éclairés qui ont secondé et secondent avec tant de zèle et d'intelligence ce savant professeur et ses laborieux collaborateurs.

Honneur aux hommes qui versent ainsi sur les douleurs du peuple le baume salutaire de l'harmonie! ils remplissent une grande mission morale et civilisatrice dont la postérité recueillera les bienfaits et dont l'histoire leur tiendra compte.

POURQUOI LE POINT D'ARRÊT S'APPELLE AUSSI POINT D'ORGUE.

Interrogez le premier étudiant musicien que vous rencontrerez et demandez-lui ce que c'est qu'un *point d'orgue*, il vous répondra sans hésiter que : « le point d'orgue est un signe qui suspend momentanément la mesure. » S'il veut faire preuve d'érudition, il ajoutera : « qu'on le nomme aussi *point d'arrêt* ou *fermat* (de l'italien *fermata*). » Enfin, dira-t-il aussi pour compléter sa définition : « l'on appelle également *point d'orgue* le trait que chante ou joue l'un des exécutants, tandis que les autres parties demeurent immobiles. » Jusque là l'élève n'aura mérité que des félicitations.

Mais si, poussant vos questions plus loin, vous lui demandez pourquoi ce signe s'appelle *point d'orgue*, il battra la campagne, ou bien pourra vous renvoyer à son maître, qui, s'il est franc, vous avouera qu'il n'en sait rien, et qu'on ne le lui a jamais dit.

Si les érudits en musique abondaient ici, je vous conseillerais d'en aller voir quelqu'un; mais les vrais savants en musique comme dans le reste ont été rares dans tous les temps et dans tous les pays. D'ailleurs le charlatanisme s'est aussi établi là, et l'on sait qu'une fois que les charlatans se sont casés commodément et confortablement, toutes les questions sont résolues pour eux. Vous pourriez encore aller à quelqu'un de nos *érudits à la violette*, comme les appelle l'Espagnol Cadahalso; mais ces honnêtes gens-là font de l'érudition comme dansent les malades attaqués du tarantulisme, c'est-à-dire sans savoir ni pourquoi ni comment.

Pour répondre à vos questions, les charlatans bavarderont, les tarentulistes divagueront, et les vrais savants, si vous avez le bonheur d'en rencontrer, pourront bien vous dire que jusqu'à ce jour ils n'ont rien trouvé dans leurs lectures qui leur donnât des lumières à ce sujet. Je ne suis pas savant, il s'en faut malheureusement de beaucoup, je serais pourtant homme à faire la même réponse, parce qu'elle a l'avantage de n'être pas trop compromettante; mais comme ce ne serait pas la peine d'avoir déjà écrit une demi-colonne pour arriver à une telle solution, je vais essayer d'en proposer une dont j'ai l'espoir que l'on restera satisfait.

On sait qu'antérieurement au XVIe siècle, la musique instrumentale fut tantôt admise dans les églises catholiques, tantôt bannie de leur enceinte. On peut aussi regarder comme un fait certain qu'en plusieurs endroits, et dans plusieurs circonstances, l'instrumentale s'était, dès cette époque, unie à la vocale dans les morceaux écrits pour voix seules, soit en doublant le chant, soit en le brodant; mais un point sur lequel il n'y a pas de contestation possible, c'est que dans les églises où était admis l'usage des instruments qui souvent se résument tous dans l'orgue, qui est en effet l'instrument par excellence, l'orgue ou les autres instruments se faisaient entendre seuls dans des moments où le chœur ne chantait pas. Les morceaux de longue haleine, tels que le *Gloria in excelsis* et le *Credo* de l'ordinaire de la messe se coupaient en deux, le premier avant les paroles *Qui tollis*, le second avant les mots *Crucifixus etiam*. Tandis que les chanteurs se reposaient, l'orgue jouait un morceau d'une certaine étendue. Or, pour avertir les chanteurs de la suspension du morceau, on plaçait sur la barre verticale qui terminait la première division du morceau un arc de cercle au-dessus d'un point; c'était là le *point* de *l'orgue*, c'est-à-dire le point qui annonçait aux chanteurs qu'ils devaient s'arrêter et laisser à l'organiste le soin de poursuivre; ils reprenaient ensuite lorsque l'organiste avait achevé le passage qu'il devait faire entendre, et qui venait naturellement se terminer dans le ton convenable pour amener l'entrée du chant.

J'ai eu sous les yeux quantité de messes manuscrites et imprimées où le *point d'orgue* est ainsi présenté dans son emploi primitif; j'ai vu même des livres où il est écrit tout au long, qu'audit signe l'orgue ou les instruments (*organa*) doivent se faire entendre et le chant demeurer interrompu.

Lorsque, par suite de l'invention de la basse continue, l'usage d'accompagner les voix devint général, le *point d'orgue* continua d'avoir son ancien effet, l'orgue prolongeant d'un nombre plus ou moins considérable de mesures la première partie du *Gloria* et du *Credo*, afin de donner aux chanteurs le temps de reprendre haleine. On ne tarda pas alors à faire du *point d'orgue* une nouvelle application que je vais exposer le plus brièvement possible.

Lorsque l'on voulut mettre en musique les psaumes de David, ou les pièces de la liturgie dont la contexture leur ressemble, telles que le cantique *Te Deum* attribué à saint Ambroise, on n'abandonna pas toujours entièrement les formes de la psalmodie, soit que l'on conservât le motif même de l'un des huit modes, que l'on fuguait en tout ou en partie avec plus ou moins d'artifices, soit que par moments on fît passer sur le même accord un grand nombre de paroles, ce qui ramenait alors la composition à un simple faux-bourdon. Eh bien! dans ce dernier cas, on écrivait sur la partie de basse continue une seule note que l'on chiffrait, s'il y avait lieu, et qui était surmontée du *point* couronné par un arc de cercle; au-dessous étaient marquées toutes les paroles qui devaient passer sous l'accord que l'organiste prolongeait en conséquence, ne reprenant la mesure que lorsque toutes les paroles avaient été prononcées. C'est une seconde explication du terme *point d'orgue*, et elle me semble tout aussi naturelle que la première.

L'habitude d'appeler de ce nom le passage exécuté pendant que les autres parties demeurent immobiles est évidemment une extension de ce dernier sens.

Il serait bon de bannir désormais de la langue musicale cette expression qui s'est éloignée de son objet primitif, et qui d'ailleurs n'a rien d'exact ni d'absolu. On devrait s'en tenir à la dénomination de *point d'arrêt*, ou mieux encore de *fermat*, qui est plus bref et est une sorte d'onomatopée. Il est vraiment absurde de nommer *point d'orgue* l'indication d'une circonstance musicale dans laquelle il n'est aucunement besoin que l'orgue figure. Les mauvaises dé-

nominations sont toujours fâcheuses en ce qu'elles ne présentent rien de net à l'esprit, et ne laissent sur l'objet qu'elles devraient expliquer que confusion et incertitude. Les termes des arts devraient autant que possible porter leur définition en eux-mêmes, comme ces braves militaires que leur aspect belliqueux fait aisément reconnaître sans qu'il soit besoin de décliner leurs noms, grades et services. Je reviendrai peut-être sur ce sujet, mais pour aujourd'hui, je crois qu'il est temps de m'arrêter; les gens de mauvaise humeur pourraient bien trouver que parmi les inconvénients du terme du *point d'orgue*, j'ai oublié celui d'avoir donné lieu à l'article qu'on vient de lire.

J. Adrien de La Fage.

DE LA NOTATION ET DE LA GRAVURE EN MUSIQUE.

Les Grecs se servaient des lettres de leur alphabet pour noter la musique; les latins les imitèrent et suivirent le même usage. Ce ne fut que dans le XIe siècle, à l'époque où vivait Gui d'Arezzo, qu'on substitua à ces lettres des points dont l'élévation ou l'abaissement représentait à l'œil les différents degrés que parcourait la mélodie. Pour donner à ces points une marche plus régulière et pour fixer invariablement le rang qu'ils devaient tenir dans l'échelle musicale on les posa ensuite sur des lignes parallèles à chacune desquelles une lettre servait de clef. Cette ingénieuse invention reçut divers perfectionnements; on grossit les points, on s'avisa d'en poser aussi dans les espaces compris entre les lignes, et l'on multiplia, selon le besoin, les lignes et les espaces. C'est de là que vient le nom de contrepoint donné aux compositions à plusieurs parties, attendu que, dans cette musique, les points étaient placés contre les points. Les notes n'eurent, pendant un certain temps, d'autre usage que de marquer les degrés et les différences de l'intonation. Elles étaient toutes, quant à la durée, d'égale valeur et ne recevaient, à cet égard, d'autres changements que ceux des syllabes longues et brèves sur lesquelles on les chantait, c'est à peu près dans cet état qu'est demeuré le plain-chant jusqu'à ce jour.

Cette indistinction de figures dura, selon l'opinion commune, jusqu'en 1338, époque à laquelle Jean de Muris, docteur et chanoine de Paris, donna, à ce qu'on prétend, différentes figures aux notes pour marquer les rapports de durée qu'elles devaient avoir entre elles. Il inventa aussi divers signes de musique appelés modes ou prolations pour déterminer, dans le cours d'un chant, si le rapport des longues aux brèves serait double ou triple. Plusieurs de ces figures n'existent plus, on leur en a substitué d'autres à diverses époques jusqu'à ce que la division en mesures de valeur égale soit venue donner une marche fixe et régulière au chant noté. Plusieurs savants et J.-J. Rousseau lui-même n'ont critiqué avec acharnement notre manière de noter les sons et leur durée que pour chercher à mettre en crédit de nouveaux systèmes dont la pratique a toujours démontré l'absurdité. Il faut être ignorant ou prévenu pour ne pas convenir que les caractères que nous employons pour écrire la musique ne laissent rien à désirer sous les rapports de la précision et de la clarté. Il serait impossible d'en trouver de plus propres à exprimer l'intonation, la marche, la durée des sons, à marquer avec autant d'exactitude les silences qui doivent être observés, à communiquer avec autant de soudaineté l'intention du maître au chanteur ou à l'instrumentiste qui doit exécuter sa musique. En effet, la notation dont nous nous servons frappe l'œil d'une manière si précise et si prompte qu'il est certains traits que les doigts jouent et que la voix chante sans que l'exécutant ait pu réfléchir à ce qu'il allait faire; il est même des passages chromatiques, des fantaisies écrites pour la flûte ou pour le piano que l'on exécute sans les lire; il suffit de porter les yeux sur les points de départ et d'arrivée, tout le reste se devine grâce à la fidélité des tableaux soumis aux yeux des musiciens. Une seule de ces fusées suffirait pour battre en ruines et réduire en cendres tous les systèmes inventés par des littérateurs ou des géomètres à peu près étrangers à l'art musical. Une partition écrite en chiffres pour la flûte ou pour le basson ne saurait être déchiffrée qu'après une longue étude; un concert de piano serait une table Isiaque, et je doute que Thalberg et Listz eux-mêmes pussent en venir à bout sans avoir recours aux savants qui prétendent traduire les hiéroglyphes.

Dans les premiers temps, les ouvrages de musique furent écrits à la main; c'était alors le seul moyen de publication. Mais on s'empressa de se servir de l'imprimerie dès qu'elle fut inventée. Les notes *losanges* sont aussi anciennes que les lettres mobiles de la typographie. Le *Theoricum opus harmoniæ disciplinæ* de Gaflorio de Lodi fut imprimé à Naples en 1480. Ce traité est recherché, non seulement pour la doctrine qu'il renferme et qui est en rapport avec la théorie moderne, mais encore comme un monument du premier âge de l'imprimerie. Il est très rare, et peu d'amateurs le possèdent.

On a continué d'imprimer la musique pendant deux cent vingt-cinq ans environ. La gravure ne fut employée pour les compositions vocales et instrumentales que vers le commencement du XVIIIe siècle. Le premier ouvrage gravé que l'on connaisse est la partition d'*Aline*, opéra de Campra, publié en 1705 en notes rondes. On donna ensuite de nouvelles éditions des opéras de Lulli qui, d'abord, avaient été imprimés d'après les anciens procédés. *Alceste*, *Armide*, *Amadis*, *Bellérophon* furent gravés en 1708, 1710, 1711 et 1714, mais en notes losanges; on abandonne difficilement les habitudes contractées depuis long-temps. La note ronde ne fut généralement adoptée que vingt ans après. Cette gravure s'exécutait sur des planches de cuivre; on n'employa l'étain que vers 1750; les notes étaient frappées avec des poinçons, mais on faisait écrire les paroles par un graveur en lettres qui les traçait au burin. Les fautes de ce texte buriné étaient plus difficiles à corriger, les éditeurs n'avaient peut-être pas assez d'instruction pour les découvrir et les signaler; il est du moins constant que les paroles des partitions gravées de cette manière fourmillent de fautes d'orthographe les plus grossières. Vers 1790, on imagina de se servir de poinçons pour les lettres; on les modela sur les caractères typographiques, et ce procédé fut bientôt employé pour les partitions d'Opéra. Ce système, beaucoup plus régulier et qui est aujourd'hui le seul en usage, eut d'abord des contradicteurs. La partition du *Secret*, publiée en 1796, est gravée aux poinçons, notes et paroles; celle d'*Ariadne*, qui parut quatre ans plus tard, fut exécutée par des mains différentes, et les paroles y sont tracées avec le burin.

L'art de la gravure en musique appartient à la France, nos voisins en nous imitant sont demeurés bien loin de nous; les Richomme, les Marquerie, les Benoist ont porté à un degré qui approche de la perfection la taille de l'étain. Après avoir rendu justice aux talents de nos graveurs de musique les plus connus, on ne saurait trop les engager à renoncer à de vieilles erreurs pour adopter enfin un système raisonnable et raisonné; l'arrangement des notes et des signes musicaux ne doit pas être le résultat du caprice et du hasard. Il faut avant tout partir de ces principes que le bon sens et le goût justifient, et ne pas continuer d'être ab-

surde parce que nos devanciers l'ont été. Voyez quel progrès les Didot ont fait faire à la typographie ; quelles améliorations de toute espèce ils ont introduites dans cet art ; et cependant les Elzevir, les Etienne, les Baskerville, les Blaez, les Cramolzy les avaient précédés. Qu'un imprimeur sans expérience achète le plus beau jeu de caractère, cela ne l'empêchera pas de faire de pitoyables éditions ; s'il mêle des lettres italiques, anglaises ou gothiques dans des mots figurés en romain, s'il prend les U pour des O, s'il multiplie mal à propos les capitales, s'il se sert dans la même page de l'orthographe de trois siècles différents, s'il ajuste un titre en dépit de la raison ou de l'art, il parviendra à faire un ouvrage ridicule avec des éléments parfaits.

Il faut enfin que la presse musicale produise des éditions irréprochables, des éditions qui n'attestent pas en même temps l'ignorance du graveur pour la disposition des caractères et l'habileté de sa main. La gravure en musique n'est encore qu'un métier, comme la typographie elle méritera le nom d'art lorsqu'elle aura des règles invariables, des préceptes justifiés par la raison et l'expérience, un système dont toutes les branches se rattachent au même principe. La gravure de la musique exécutée avec plus de dextérité qu'autrefois, est restée stationnaire sous plus d'un rapport, et s'arrêterait peut-être encore long-temps au même point si les musiciens ne prenaient la peine de la faire avancer afin de la rendre digne de rivaliser avec la typographie et les autres arts dont les résultats sont confiés à la presse.

MAR.

Nouvelles.

*** Demain, à l'Opéra, pour la rentrée de mademoiselle Fanny Elssler, *la Tarentule*.

*** On répète en ce moment à l'Opéra-Comique, au quatuor, *le Shérif*, opéra en trois actes, attribué à MM. Scribe et F. Halevy, dans lequel madame Damoreau remplira le rôle principal. Cet ouvrage sera représenté dans la première huitaine de septembre.

*** La presse a unanimement constaté le beau succès qu'a obtenu, au théâtre de la Renaissance, le charmant opéra du maestro Donizetti, *Lucie de Lammermoor*, mais ce qu'elle n'a pas encore appris au public, c'est que M. Donizetti, touché et fier à la fois de l'hospitalité qui lui était donnée sur une scène française, avait écrit le matin même du jour de la première représentation de son œuvre, à M. le directeur de la Renaissance pour lui déclarer qu'il renonçait à tous ses droits d'auteur. L'ouvrage ayant réussi au-delà de toutes les espérances, et présageant au théâtre de la Renaissance un long avenir de fructueuses représentations, M. Anténor Joly écrivit à M. Donizetti qu'il ne voulait pas recueillir seul les profits d'un pareil succès, et que par conséquent il lui était impossible d'accepter la généreuse proposition qu'il lui avait faite. Cette déclaration était conçue dans des termes si formels que M. Donizetti a dû consentir à toucher ses droits d'auteur ; mais en même temps, et pour témoigner toute sa reconnaissance des soins accordés à l'arrangement de sa partition et à la mise en scène, il a pris l'engagement d'écrire une partition nouvelle pour le théâtre de la Renaissance, et de remettre son manuscrit au plus tard le premier janvier prochain.

*** M. Michu, pensionnaire, contre-basse de l'Académie royale de musique, et chef de bureau de copie au théâtre royal de l'Opéra-Comique, est mort hier matin d'une attaque d'apoplexie foudroyante.

*** MM. Artôt et Labarre ont donné deux concerts très brillants à Dieppe. Ces deux grands artistes se rendent aux Pyrénées et reviendront à Paris vers le mois de novembre.

*** M. Pretors, prisonnier pendant sept ans en Sibérie, a trouvé un jeu assez agréable qu'il appelle le *rouge* et *noir* musical. Ce jeu consiste en 376 pièces qui contiennent des fragments de musique imprimés en rouge et en noir. En réunissant les morceaux rouges, on peut composer (bien entendu sans connaître la musique) 100,000 valses, et les morceaux noirs forment 100,000 contredanses. Cette invention n'est pas nouvelle ; depuis long-temps il existait des jeux de cette nature.

*** On vient de publier la grande partition et les parties d'orchestre de l'opéra *les Treize*, d'Halevy.

*** M. Halle, pianiste de beaucoup de talent, vient de partir pour Elberfeld ; il reviendra à Paris au mois d'Octobre.

*** M. Adam termine un ouvrage pour les débuts de M. Massel, à l'Opéra-Comique.

*** Haydn est né en 1738, il mourut en 1809. Depuis l'âge de 18 ans jusqu'à sa mort il a composé 113 ouvertures et symphonies, 163 morceaux pour violon, 20 divertissements pour divers instruments, 3 marches, 24 trios, 6 solos pour le basson, 15 concertos pour divers instruments, 30 messes, 13 quintettes, 70 sonates, 32 duos, 2 opéras comiques, 5 oratorio, 365 chansons écossaises, et 400 valses et menuets.

*** Nous lisons dans le *Humoriste* de Vienne : Tamburini était, il y a quinze ans, ténor, qui le croirait ? et comme tel il chantait avec succès sur des théâtres de second ordre de l'Italie. Tout-à-coup un mal de gorge, suivi d'une extinction de voix, le force de renoncer à son état de chanteur. Il part pour Pise pour prendre des bains ; il consulte les médecins, il essaie sa voix tous les jours, peine perdue ! Deux ans se passent, et Tamburini prend la résolution de se faire *maestro di canto*. A cette époque Vaccai vient à Bologne. Tamburini va le voir et lui conte ses malheurs. — Voyons, dit Vaccai, essayons de chanter cet air que je viens de composer. — Impossible à Tamburini de produire une note élevée. Après avoir causé, Vaccai prend le *Barbier* de Rossini et dit au chanteur désolé : — Puisque vous n'êtes plus ténor soyez basse et chantez-moi l'air du Figaro — Notre pauvre ténor croit que le maestro est devenu fou ; celui-ci insiste, et Tamburini chante avec cette voix claire et belle que nous lui connaissons l'introduction. C'est depuis ce jour que Tamburini est une des basse-tailles les plus célèbres de l'Europe.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Marseille, 12 août.* — Grand-Théâtre. — Le Grand-Théâtre de Marseille vient de faire sa réouverture avec un succès des plus éclatants : M. Bremens, directeur, doit s'applaudir d'avoir donné la confiance à l'agence théâtrale de MM. Thénard et Briard qui leur ont formé peut-être la plus belle troupe lyrique de toute la France. Les débuts ont commencé par *Robert* ; Damoreau a eu une rentrée superbe ; madame Minoret et Jourdheuil ont été vivement applaudis. Dans la *Juive* même succès et une recette énorme malgré des chaleurs étouffantes : Damoreau a été redemandé après le quatrième acte ; mademoiselle Lamy a produit beaucoup d'effet, et le ballet a fait flores sous la conduite de M. Bartholomin, son excellent chef. Lerouge, premier danseur, a été on ne peut mieux accueilli. Enfin toute la troupe obtient un succès mérité et sans exemple à Marseille. Nous nous applaudissons du présent, et les talents administratifs de M. Bremens, directeur, et de M. Armand, régisseur général, nous répondent de l'avenir.

*** *Strasbourg*, 9 août. — Enfin le prospectus de l'année théâtrale 1839 à 1840, à commencer du 25 août courant pour clôturer le 12 avril 1840, a paru. Le nouveau directeur, M. Roux, qui n'a pas fait fortune à Nantes, va la tenter à Strasbourg ; il annonce qu'il exploitera le grand opéra, l'opéra-comique, les traductions, le vaudeville, le drame à spectacle, la comédie, et qu'à tout cela il ajoutera un genre nouveau, le divertissement-ballet. En effet, le prospectus fait connaître M. et madame Laurençon ; de plus trois hommes et deux dames pour composer le ballet, auquel se joindront les enfants ou les élèves qu'on admet (non de 15 à 20 ans, comme il a été dit par erreur dans la *Revue* du 1er de ce mois), mais de 5 à 20 ans. Le premier chef d'orchestre est M. Hiller, et le deuxième-premier, M. Graff. Parmi les chanteuses, nous remarquerons les dames Roche (de Lyon), Roux, Ruede, Léocadie, etc. Les ténors des premiers aux quatrièmes, sans qu'on puisse distinguer leurs emplois, sont : MM. Marquilly, Sauphar, Cavé, T. Deldick, Cavé jeune et Courtade. MM. Laslandes, première basse chantante ; Servier, seconde première ; Ruède, baryton ; Perron, ténor-comique ; Léon, deuxième ténor comique ; et Derville, ténor grime. Il n'y a point de basse comique. Le chœur est composé de dix hommes et

de dix femmes, dont plusieurs des chœurs du théâtre allemand. MM. Thalberg et Bériot, venant de Bade, vont donner incessamment un concert à Strasbourg.

*** *Rouen.* — Nous l'avons encore vue hier, l'adorable Andalouse, nous l'avons applaudie, la gracieuse Moscovite, et puis nous avons voulu la revoir, et nous l'avons derechef applaudie avec enthousiasme. Hé! que voulez-vous faire de mieux? La voir et l'applaudir, ce sont deux actes inséparables. Au charme naturel qui règne dans toute sa personne, il est impossible d'unir une danse plus gracieuse, plus coquette, et cela sans efforts apparents, sans recourir à ce qu'on pourrait nommer la *charge* ou le *chic* de la danse. Au reste, la grâce ne se définit pas; elle se laisse voir et admirer. Vainement on chercherait des expressions pour dépeindre ce qu'on a vu; on serait toujours trop éloigné de la vérité; il vaut mieux se taire. Je dois ajouter cependant que mademoiselle Fanny Elssler a dû être satisfaite de l'accueil qu'elle a reçu du public rouennais, car elle a positivement promis de revenir parmi nous pour danser le rôle de la *Sylphide* dès que le ballet de ce nom sera prêt à paraître sur notre scène. — N'oubliez pas cette promesse, mademoiselle; dans les fleurs des bouquets qui sont tombés à vos pieds, il doit s'en trouver une petite bleue, fort connue et fort chérie dans votre doux pays d'Allemagne; veuillez la choisir entre toutes et la conserver avec soin. Et quand vous serez parmi vos admirateurs parisiens, ne vous laissez pas trop éblouir par leurs beaux discours et leurs bruyants bravos; jetez de temps en temps un regard sur la petite fleur bleue, qui vous dira au nom de Rouen: VERGISS MEIN NICHT! Voulant laisser à mademoiselle Fanny Elssler tout l'honneur de la représentation d'hier, je saisirai l'occasion de revenir un autre jour sur certain incident qui a fort surpris tous les gens de goût qui assistaient au spectacle.

(*Mémorial de Rouen.*)

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Londres.* — On lit dans le *Morning-Chronicle* du 11 août: On donnait hier, pour le bénéfice de mesdemoiselles Elssler, *Don Juan* et le nouveau ballet de *la Gipsy*. Le public s'était porté en foule à cette représentation. Dans le premier acte du ballet, Fanny Elssler a dansé *la Cachucha* avec une grâce inexprimable. Nous avons déjà rendu compte de *la Gipsy* il y a quelques semaines; depuis, cet ouvrage a été représenté sans interruption tous les jours avec un égal succès. A notre avis, ce n'est pas seulement le plus joli ballet que nous ayons jamais vu; mais c'est encore le plus rationnel. Il y a de l'intérêt dans le sujet, et si l'intrigue peut être critiquée, il faut dire au moins qu'elle se prêta merveilleusement au jeu de mademoiselle Fanny Elssler, qui trouve le moyen, sans parler, d'émouvoir le spectateur autant que le feraient les paroles les plus touchantes. Nous ne voulons pas discuter ici laquelle des deux, de Taglioni ou d'Elssler, l'emporte dans la partie technique de l'art; mais ni Taglioni, ni aucune danseuse n'est jamais parvenue à pousser aussi loin que Fanny Elssler, l'expression et la sensibilité dans la pantomime. L'agonie muette de la pauvre Bohémienne, quand elle se jette sur le corps de son mari, qui vient d'être tué, est un des affets de scènes les plus pathétiques auxquels nous ayons jamais assisté; aussi arrache-t-elle des larmes à toute la salle. Le séjour des demoiselles Elssler à Londres a été beaucoup trop court cette année, mais nous espérons que M. Laporte nous en dédommagera, en prenant ses mesures pour que l'année prochaine nous en puissions jouir plus long-temps. Lablache doit faire ses adieux au public de Londres jeudi soir, dans le rôle de Figaro. Le bel opéra de Rossini, *le Barbier*, sera joué ce jour-là à son bénéfice par l'élite de la troupe. Lablache doit quitter Londres vendredi prochain pour se rendre à Paris. C'est samedi qu'aura lieu la clôture du théâtre Italien pour la saison. Dimanche dans la matinée, Rubini se mettra en route pour Bergame, où il est engagé. Tamburini et madame Persiani doivent aussi quitter Londres le même jour pour aller remplir les engagements qu'ils ont contractés avec la province.

*** *Berlin.* — *Il Giuramento de Mercadante*, traduit en allemand, vient d'être représenté ici. Mademoiselle Lowe, la cantatrice favorite du public Berlinois, a obtenu dans cet ouvrage le plus brillant succès.

Le Directeur, MAURICE SCHLESINGER.

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

6e Année. — 1839. **N° 41.**

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS,

JOURNAL DES ARTISTES, DES AMATEURS ET DES THÉATRES;

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, DE BALZAC, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, CASTIL-BLAZE, PHILARETE CHASLES, F. DANJOU, EDME SAINT-HUGUÉ, ALEX. DUMAS, ELWART, FETIS père (maître de chapelle du roi des Belges), AD. GUÉROULT, JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, G. LEPIC, LISTZ, MARX, EDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, L. RELLSTAB (rédacteur de la GAZETTE DE BERLIN), GEORGES SAND, J.-G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT A LA REVUE et GAZETTE MUSICALE.

Paris.	Départ.	Étrang.
3 m. 8	9 »	10 »
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	34 »	38 »

La Revue et Gazette Musicale paraît le dimanche et le jeudi de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la *Revue et Gazette Musicale de Paris*, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; et chez tous les marchands de musique de France.

Prix d'abonnement à la *Revue et Gazette Musicale*, 30 fr. par année.

IL SERA DONNÉ CHAQUE MOIS UNE LIVRAISON des *ARCHIVES CURIEUSES DE LA MUSIQUE*, et un *fac simile* de l'écriture de musiciens célèbres.

ANNONCES : 50 c. la ligne de 28 lettres.

Paris, Jeudi 22 août 1839.

SOMMAIRE. Archives curieuses de la musique. — Exposition des produits de l'industrie (douzième article), pianos; par G-E. Anders. — *Biographie :* Hoffmann, par Fétis père. — *Revue critique :* Œuvres nouvelles de M. Spontini. — Nouvelles.

La Matinée musicale offerte aux abonnés de la *Gazette*, et particulièrement destinée aux abonnés de province en vacances à Paris, aura lieu le 8 *septembre*. Nous donnerons le programme dans un de nos prochains numéros.

MM. les abonnés recevront avec le présent numéro : ARCHIVES CURIEUSES DE LA MUSIQUE, IIe partie, Musique de chambre, 3e livraison : *Les cris de Paris*, par Clément Jannequin.

ARCHIVES CURIEUSES DE LA MUSIQUE.

MUSIQUE DE CHAMBRE.

Troisième Livraison.

LES CRIS DE PARIS SOUS FRANÇOIS Ier.

Le commencement du XVIe siècle paraît avoir été en Europe le règne du rire, du grotesque et de cette vieille et franche gaieté que nous avons conservée si long-temps en France. Depuis la *nef des fous* de Séb. Brandt jusqu'à Rabelais de cynique mémoire, il y a une pléiade de poëtes macaroniques, d'écrivains bizarres dont l'esprit s'est exercé sur les sujets les plus étranges et sous les formes les plus singulières. Ni la gravité pédante des théologiens dont les disputes partageaient le monde, ni l'érudition immense des savants célèbres de l'époque ne purent tempérer cet accès de grosse gaieté qui s'empara des peuples et ne cessa guère que pendant le drame sanglant de la ligue. Le génie musical a joué son rôle dans cette période de l'histoire de l'esprit humain, et il s'est aussi associé au caractère et à l'esprit dominant de l'époque. La musique a eu son Rabelais dans la personne de Clément Jannequin, auteur d'une foule de morceaux curieux et en particulier des *Cris de Paris sous François Ier*, pièce piquante et doublement intéressante d'abord sous le rapport musical, ensuite parce qu'elle nous dépeint et nous transmet quelques usages du temps. On ne sait pas précisément quelle patrie a donné le jour à Clément Jannequin. M. Fétis croit qu'il habitait Lyon, où la plupart de ses ouvrages ont été publiés. Quoi qu'il en soit, ses diverses compositions attestent un génie supérieur, mais elles sont hérissées de difficultés et nous connaissons fort peu de musiciens en état d'en exécuter quelques parties. Nous laissons à nos lecteurs le soin d'étudier le singulier morceau des *Cris de Paris*, de voir avec quel art les voix sont agencées, et de comparer les mélodies qu'employaient les marchands du XVIe siècle pour éveiller l'attention avec celles qui sans cesse retentissent aujourd'hui et se heurtent si horriblement à nos oreilles dans les rues de nos grandes villes.

EXPOSITION

DES PRODUITS DE L'INDUSTRIE.

(*Douzième article.*)

PIANOS. (Suite et fin). — MM. WOELFEL et LAURENT. — BERNHARDT. — DOMENY. — ROSELLEN. — ROGEZ. — FRANK. — SCHOEN. — CLUESMAN.

M. WOELFEL et LAURENT ont fait leur début à l'exposition d'une manière brillante. Leur établissement n'existe que depuis deux ans environ, et les instruments qui en sortent ont atteint une perfection qui leur a valu la médaille d'argent.

Les travaux de M. Wœlfel nous étaient restés inconnus jusqu'ici; l'examen de ses pianos nous a révélé un artiste de beaucoup d'habileté et de talent. M. Wœlfel a travaillé plusieurs années chez les facteurs célèbres de Vienne, de Londres et de Paris. Ayant de cette manière acquis une connaissance parfaite des divers systèmes et des procédés employés dans les trois pays les plus renommés pour la facture instrumentale, il résolut de s'établir pour son compte; il s'associa avec M. Laurent, professeur de piano au Conservatoire de Paris, et la réunion de deux hommes, dont l'un possède la partie mécanique de la contruction, l'autre les secrets de l'art de toucher l'instrument, devait amener de bons résultats, surtout pour ce qui tient à la confection du clavier. C'est probablement par suite des observations et des conseils de M. Laurent que M. Wœlfel a dirigé ses recherches sur cette partie si importante des pianos, et qu'il est parvenu à imaginer un mécanisme qui ne laisse rien à désirer sous ce rapport.

MM. Wœlfel et Laurent ont successivement exposé un grand piano à queue, un piano carré, un piano vertical et un planino. Tous ces instruments sont remarquables par d'importantes améliorations.

C'est le piano à queue qui a d'abord fixé notre attention; nous avons été frappé de la puissance sonore de cet instrument. Le son en est à la fois pompeux, franc, suave et pur; il sort de prime-abord avec toute sa rondeur, et conserve ses qualités dans toutes les nuances du jeu. C'est par un nouveau système de table d'harmonie que M. Wœlfel a obtenu ces beaux résultats. Nous ignorons en quoi consiste ce système; on n'a pas voulu en divulguer le secret.

Une autre qualité précieuse de cet instrument est l'extrême sensibilité du clavier, qui donne la répétition infaillible de la note dans les mouvements les plus rapides. Ce clavier présente une résistance moelleuse et uniforme de la touche aux doigts de l'artiste, résistance qui permet à la main de chercher les nuances les plus insensibles dans la force du jeu, et d'établir une gradation parfaite, soit de force, soit de douceur. Cette résistance n'est point due au poids du mécanisme, car alors elle ne serait point continue et n'aurait lieu qu'au moment même du coup; elle est produite par l'action de deux ressorts. Excessivement faible dans les pianissimos, elle augmente au fur et à mesure que l'on attaque la touche avec plus de force; elle est ainsi pour la main un guide qui sert à mesurer ses efforts. Toutefois, ce n'est pas uniquement de l'action de ces ressorts, mais aussi de la grande concordance de toutes les pièces, que résulte cet effet. Aucune de ces pièces n'est abandonnée à elle-même; elles sont toutes régies par les ressorts, toutes liées dans leur action comme des engrenages, de sorte qu'un mouvement de l'une d'elles, faible ou fort, commande chez toutes les autres un mouvement semblable.

Il est à remarquer encore, que le nouveau mécanisme de M. Wœlfel présente l'avantage de pouvoir faire parler la touche lorsqu'elle est à moitié enfoncée. On connaît les efforts de Sébastien Erard pour arriver à ce résultat qu'il obtint, après bien des recherches, par son mécanisme à double échappement. Le mécanisme de M. Wœlfel est-il préférable à celui d'Erard? C'est ce que nous apprendra le temps, qui décide de l'utilité des découvertes. Ce que nous pouvons affirmer c'est qu'il est plus simple, ce qui est, selon nous, un grand mérite, parce que la simplicité présente une garantie de durée qui n'existe pas toujours dans les systèmes compliqués.

Nous aurions voulu donner ici une description exacte du mécanisme de M. Wœlfel, mais ce facteur ayant exprimé le désir qu'elle ne fût pas encore rendue publique, nous nous sommes borné aux indications que nous venons de donner. Il s'occupe dans ce moment de la fabrication d'un second piano sur le même modèle, qui réussira encore mieux. C'est après avoir terminé cet instrument qu'il se propose de faire connaître les détails de sa construction.

Les autres pianos de M. Wœlfel étaient non moins remarquables par divers perfectionnements du mécanisme, et leur brillante sonorité. En général nous croyons pouvoir prédire à MM. Wœlfel et Laurent un bel avenir dans la carrière qu'ils ont commencée avec tant de succès.

Parmi les habiles facteurs qui marchent dans la voie du progrès, il faut citer M. BERNHARDT, dont la fabrique tient une place honorable dans la classe de celles qui viennent immédiatement après les grandes maisons de Paris. Sorti, en 1824, des ateliers d'Erard, où il a travaillé quelques années, il ne tarda pas à se faire remarquer par les bonnes qualités de ses instruments. En 1827 il reçut une médaille de bronze, qu'on rappela en 1834; depuis cette époque sa fabrique s'est accrue au point qu'elle occupe aujourd'hui plus de soixante ouvriers.

Nous avons visité le magasin de M. Bernhardt, et un examen attentif de plusieurs pianos de divers genres nous a prouvé le soin que ce facteur apporte à la confection de tous ses instruments. Ajoutez la modicité du prix, et vous expliquerez facilement le succès qu'obtiennent les pianos qui sortent de ses ateliers : M. Bernhardt fabrique, à ce qu'il assure, vingt-cinq pianos par mois.

Les instruments exposés par ce facteur étaient au nombre de trois, savoir un piano à queue, un piano carré et un planino.

Le piano à queue, de petite dimension, est établi sur un nouveau système; le mécanisme, à frappement en-dessus, diffère de ceux que l'on a employés jusqu'ici. Il nous a paru bien combiné pour la solidité, mais le clavier présente un défaut qui consiste en ce que le doigt de l'exécutant sent le décrochement de l'échappement sous la noix du marteau, sentiment désagréable dont il importe de faire disparaître la cause. M. Bernhardt qui, du reste, a reconnu lui-même cet inconvénient, nous a dit pouvoir y remédier par une légère modification du mécanisme. Nous attendrons donc cette amélioration, avant de porter un jugement définitif. Sous le rapport du son et de la solidité, ce piano nous a paru satisfaisant.

Le piano carré à trois cordes, construit sur un plan perfectionné, ne présente rien de nouveau par rapport à la mécanique qui est celle des Anglais employée par beaucoup de facteurs. Il est bien fini dans les détails et se distingue par ses bonnes qualités.

Dans le pianino, M. Bernhardt a tâché de réduire encore la forme déjà si petite des autres instruments de ce genre; il y a introduit un nouveau mécanisme qui fonctionne bien : le son nous a paru très fort eu égard au petit volume de l'instrument.

En somme M. Bernhardt n'a pas démérité cette année

de la réputation dont il jouit. Aussi le jury a-t-il reconnu ses efforts en lui décernant une nouvelle médaille de bronze.

M. Domeny était depuis longues années avantageusement connu pour la confection de ses harpes dont nous avons parlé dans un de nos articles précédents. Vers 1834 cet artiste commença à réunir à son industrie la fabrication des pianos; il y apporta le même soin qu'il avait jusqu'alors voué aux harpes, et ses pianos ne tardèrent pas à être estimés des amateurs.

M. Domeny a exposé cette année quatre espèces de pianos; un à queue, un piano carré, et deux en forme verticale. Tous ces instruments, dont l'extérieur est d'une élégante simplicité, se recommandent par les qualités de la structure intérieure. Dans les pianos à queue et carrés M. Domeny emploie le mécanisme anglais avec quelques modifications : c'est ainsi qu'il y a apporté un perfectionnement destiné à pouvoir régler d'une manière facile la hauteur de l'échappement au moyen d'une fourche à bascule. Dans les pianos verticaux nous n'avons remarqué aucune innovation, mais toutes les parties en sont soignées comme on peut l'attendre d'un artiste aussi consciencieux. Tous les pianos de cet habile facteur, que nous avons examinés dans son atelier, réunissent les qualités qu'on exige d'un bon instrument. A deux expositions précédentes M. Domeny avait été honoré de la médaille d'argent; il vient d'obtenir le rappel de cette distinction.

MM. Rosellen frères sont nouveaux encore dans la facture des pianos; il y a peu d'années qu'ils ont établi leur fabrique, et déjà ils jouissent d'une réputation bien méritée.

Les trois pianos qu'ils ont exposés, dont un à queue, un carré et un pianino, font preuve de leur talent. On a surtout remarqué le piano à queue, d'une belle exécution et qui se distinguait par sa puissante sonorité. Touché par M. Henri Rosellen, pianiste et compositeur, ce piano produisait beaucoup d'effet dans la salle de l'exposition même, peu favorable, comme on sait, au développement des qualités sonores des instruments.

MM. Rosellen ont adopté pour leurs pianos le mécanisme anglais, mais ils y ont apporté de notables modifications, surtout dans le piano carré. Dans le système anglais les marteaux sont embrochés par octaves, ou tenus par divisions de douze. Outre l'inconvénient de ne pouvoir pas retirer les touches séparément, il en résulte un autre plus grave, qui consiste en ce que la barre des marteaux se trouve placée obliquement, tandis que dans les pianos à queue elle est droite, de sorte que les marteaux sont d'équerre avec les touches. Cette disposition oblige, dans les pianos carrés, à percer la noix des marteaux aussi obliquement, ce qui fait que les marteaux fonctionnent mal, ne marchant pas d'équerre avec les touches; et la garniture des noix, fatiguée aux deux angles opposés, s'use trop vite. MM. Rosellen font des fourches en cuivre séparées les unes des autres et qui se trouvent d'équerre avec les touches. On ne saurait méconnaître les bons résultats de cette disposition.

Dans la fabrique de MM. Rosellen, chacun des deux frères a sa spécialité, et l'union de leurs talents semble être une garantie pour la bonté de leurs instruments. L'un s'est voué exclusivement à la fabrication, qu'il a apprise dans les ateliers de la manufacture Pleyel, l'autre se livre à l'étude de l'instrument sur lequel il a acquis une exécution brillante et vigoureuse. Ce dernier surveille avec une scrupuleuse attention la confection des claviers dont un pianiste appréciera toujours mieux les qualités que le plus habile facteur qui n'est pas exécutant. Aussi les pianos qui sortent de la fabrique de ces artistes se distinguent-ils par la promptitude et la précision des touches.

Nous nous plaisons à rendre justice à MM. Rosellen en leur donnant les éloges dont ils sont dignes sous tous les rapports.

M. Rogez est un de ces hommes modestes, qui poursuivent la tâche de bien faire, sans avoir recours au charlatanisme pour rehausser le mérite de leurs travaux. A l'exposition de 1834, nous avons vu quelques uns de ses pianos qui, sans rien présenter de nouveau, étaient de fort bons instruments. Aujourd'hui il y a chez lui progrès; son piano carré a reçu un perfectionnement destiné à rendre l'échappement plus doux au moyen d'une nouvelle disposition du ressort. Mais c'est surtout le pianino qu'il a cherché à modifier, pour en rendre le volume encore plus petit.

On sait que le pianino, de même que le piano droit, a toujours une saillie produite par le clavier qui est placé en avant du corps de l'instrument. Cette saillie, quoique de peu de dimension, peut gêner quelquefois quand on a peu de place; la faire disparaître, c'était augmenter l'utilité de ce joli petit instrument. A cet effet, M. Rogez a donné à l'ensemble du clavier de ses pianinos un mouvement de bascule par suite duquel les touches prennent une position verticale lorsque l'instrument est fermé, et une position horizontale lorsqu'il est ouvert. De cette manière, le clavier sert à ouvrir ou à fermer l'instrument, en s'abaissant ou se relevant comme l'abattant d'un secrétaire. Les pianinos ainsi construits n'ont, lorsqu'ils sont fermés, qu'un pied de profondeur à l'endroit du clavier, et seulement huit pouces pour le reste.

Cette idée rappelle, du reste, les *pianos écrans* de M. Debain, inventés il y a quelques années, et dans lesquels la saillie du clavier disparait par une bascule qui se meut de haut en bas. Les *pianos-secrétaires* de Petzold ont encore plus d'analogie avec le procédé de M. Rogez, et c'est peut-être à ce célèbre facteur que revient la priorité de l'invention.

M. Rogez a exposé deux pianinos avec clavier à bascule, et un piano carré. Nous n'avons que des éloges à donner à ces instruments, construits avec le soin scrupuleux que M. Rogez apporte à tout ce qu'il fabrique.

M. Frank, malgré son nom allemand, est Polonais de naissance. Arrivé à Paris long-temps avant la catastrophe qui dispersa des milliers de ses compatriotes dans tous les coins du monde, cet artiste travailla d'abord chez plusieurs facteurs de la capitale. En 1833, il s'établit pour son propre compte, et les instruments qui sont sortis de son atelier lui ont valu la confiance du public musical. M. Frank s'occupe principalement de la fabrication de deux espèces de pianos, ceux de forme verticale et les pianos carrés. Les instruments qu'il a exposés méritent des éloges. Ajoutons que M. Frank se recommande encore aux amateurs par la modération de ses prix, qui n'est pas obtenue au détriment de la facture, toujours bonne et solide.

M. Schœn, également né en Pologne, s'est fixé à Paris après avoir travaillé dans les ateliers d'Allemagne, d'Angleterre et de France. Parmi les instruments exposés par ce jeune et habile facteur, on a surtout remarqué un pianino d'un extérieur très élégant, orné dans le goût de la renaissance, et qui brillait encore davantage par la beauté du son. Sous ce rapport il a été même classé en première ligne au concours dans la catégorie des pianinos. Ce résultat a été obtenu par une ouverture et un nouveau barrage de la table d'harmonie servant à augmenter la puissance de la sonorité. En outre, M. Schœn a perfectionné le mécanisme

en appliquant à ses pianinos un nouveau système de fourches en cuivre.

Cet instrument est à six octaves et demie, avec quatre touches ajoutées montant jusqu'au *la*.

Pour le piano carré M. Schœn a adopté le sommier prolongé en fer ou en bois garni de cuivre; le mécanisme fonctionne dans des fourches en cuivre d'un nouveau modèle, et qui en garantissent la solidité.

M. Schœn, qui se présentait pour la première fois à l'exposition, y a trouvé les encouragements qu'il méritait : il a reçu la médaille de bronze.

M. Cluesman s'est proposé pour but principal la solidité du corps de l'instrument et la facilité des moyens de l'accorder. A cet effet il a adopté depuis quelques années une carcasse en fonte de fer et de petits leviers munis de vis à pression. La carcasse de fer a été employée, rejetée et reprise à diverses époques par plusieurs facteurs. On lui a reconnu l'inconvénient d'alourdir l'instrument et de nuire au son. M. Cluesman ne partage pas cet avis. A chacun sa conviction.

Quant au système d'accordage imaginé par M. Cluesman, nous en avons parlé à l'occasion du concours de 1834, et notre opinion n'a pas changé à cet égard (1). Nous dirons ici en peu de mots que ce système ne nous semble pas présenter les avantages que l'inventeur s'efforce de démontrer. D'abord M. Cluesman, qui retire les chevilles ordinaires pour les remplacer par les vis à pression, est obligé de retirer les pointes pour les remplacer par les chevilles. Ainsi les chevilles dont il signale les défauts restent toujours dans ses instruments, seulement elles se trouvent placées d'un autre côté. Il ne peut s'en passer ; car, comme il faut tourner trente fois la vis de pression pour obtenir le résultat d'un seul tour de cheville, les vis ne peuvent servir pour accorder les cordes nouvellement montées. Cet accord préliminaire se fait à l'aide des chevilles, puis on emploie les vis pour *saisir l'accord au degré le plus parfait*. Cette opération, il est vrai, se fait avec facilité, mais l'instrument gardera-t-il long-temps son accord? Dans les pianos à système ordinaire de chevilles, les cordes sont invariablement fixées d'un côté (du côté des pointes) : dans les pianos de M. Cluesman, au contraire, elles peuvent se relâcher des deux côtés, ce qui est un grave inconvénient.

Du reste, nous aimons à reconnaître le zèle que M. Cluesman apporte à la fabrication de ses instruments, qui sont généralement bien exécutés. Ce facteur a reçu pour la quatrième fois une mention honorable, distinction qu'il a justement méritée par ses travaux.

Nous terminons ici notre revue des pianos à laquelle on reprochera sans doute de ne pas être complète. Bien des choses, nous le savons, auraient dû y trouver leur place; mais si, d'une part, nous avons préféré garder le silence sur des essais manqués ou des améliorations peu importantes, il nous a été, de l'autre, impossible de prendre connaissance de tout ce qui méritait de fixer notre attention. Jamais exposition n'a eu lieu d'une manière aussi irrégulière, aussi traînante, surtout pour la partie musicale. Beaucoup de facteurs ne sont arrivés qu'à la veille de la clôture, quelques uns même ne sont pas arrivés du tout ou n'ont apporté qu'au concours du jury les instruments que le public espérait voir figurer dans la salle. Nous avons complété nos recherches en visitant les magasins et les ateliers de quelques fabricants, mais encore toutes ces démarches n'ont-elles pas toujours obtenu un plein succès, et nous pourrions nommer tels facteurs chez lesquels nous nous sommes inutilement présenté pour recueillir les renseignements dont nous avions besoin, et surtout pour voir les perfectionnements que l'on annonçait; car nous avons tenu à juger par nous-même et sur nos propres investigations.

Si, dans le cours de notre travail, nous avons, à propos de quelques découvertes nouvelles, cité des essais antérieurs, ou rappelé des idées analogues oubliées de nos jours, nous n'avons pas eu l'intention d'atténuer le mérite des inventeurs actuels qui, nous en convenons, ont pu être étrangers à ces précédents, et qui, du reste, ont l'avantage d'avoir réussi par de meilleurs procédés. Mais nous avons pensé que ces notes ne seraient pas sans intérêt pour l'histoire, qui doit rendre justice à tout le monde, en réparant l'oubli du temps.

En général, nous avons tâché d'assigner à chacun la part qui lui revient dans les nombreuses améliorations, en signalant des facteurs qui avaient fait précédemment les mêmes tentatives. Il est possible que plusieurs rapprochements nous soient échappés, surtout pour ce qui regarde les dernières années; car aujourd'hui que les inventions et les perfectionnements se suivent avec une étonnante rapidité, que la même idée se trouve exploitée par plusieurs fabricants, soit qu'ils se l'empruntent les uns aux autres, soit qu'ils la découvrent simultanément, il est difficile, pour ne pas dire impossible, de toujours connaître le véritable inventeur, surtout lorsqu'il s'agit du perfectionnement de quelques détails dans un instrument compliqué tel que le piano. Aussi recevrons-nous avec reconnaissance toutes les rectifications appuyées de preuves que l'on voudra bien nous adresser à ce sujet.

Nous avions parlé dans un de nos numéros précédents des étouffoirs à doubles pattes, employés par M. Kriegelstein dans un de ses pianos admis à l'exposition, et nous avions fait l'éloge de ce procédé qui atteint parfaitement le but d'interrompre immédiatement les vibrations de la corde. M. Pape nous écrit pour réclamer la priorité de cette utile invention. En effet, un de ses brevets nous prouve que M. Pape s'est déjà, en 1831, servi du double étouffoir qu'il venait d'inventer à cette époque, et qu'il a perfectionné plus tard, comme le prouvent également deux autres brevets. Nous nous empressons de faire connaître cette réclamation, tenant à cœur d'attribuer le mérite de chaque découverte à qui de droit.

G.-E. Anders.

(1) Voir la *Gazette musicale* de 1834, n° 31.

Biographie.

E.-T.-A. HOFFMANN.

Hoffmann (*Ernest-Théodore-Amédée*, ou plutôt *Ernest-Théodore-Guillaume*), compositeur, peintre, poëte et romancier célèbre, naquit à Kœnigsberg, le 24 janvier 1776. Les sciences et les arts lui furent enseignés dans sa jeunesse : son esprit vaste et pénétrant lui en fit saisir l'ensemble et les détails avec une merveilleuse facilité. Elève d'un organiste distingué, nommé Pobielsky, il acquit un talent remarquable sur le piano, sous la direction de cet habile maître. Il devint aussi chanteur agréable, particulièrement dans le genre comique. Enfin le dessin, la peinture, la poésie et les langues modernes l'occupèrent tour à tour avec succès. Malheureusement, comme il le disait lui-même, on s'était plus occupé de ses talents que de son instruction morale. Après avoir terminé ses études, particulièrement celles de la jurisprudence, à l'université de

Kœnigsberg, il abandonna tout-à-coup la carrière des sciences pour se livrer à ses goûts de dissipation, donna des leçons de musique pour vivre, entreprit de peindre des tableaux de grande dimension, écrivit des romans licencieux, et ne put parvenir à se faire remarquer dans aucun de ces genres. Obligé d'avoir alors recours à sa famille (en 1796), il obtint d'aller reprendre ses études de droit à Glogau, chez un parent, et après trois années du travail le plus suivi qu'il ait fait dans sa vie, il fut nommé référendaire de la cour de justice à Berlin. Il n'occupa cette place que peu de temps, car on lui confia presque immédiatement le poste d'assesseur du tribunal de Posen. Ses opinions singulières, son inquiète originalité, et son penchant à dessiner de mordantes caricatures, lui firent peu d'amis dans cette ville. Aucune considération ne l'arrêtait lorsqu'il s'agissait d'exercer sa verve satirique : il alla jusqu'à faire distribuer dans un bal, par un ami déguisé en colporteur, des caricatures sur les principaux personnages en place; on le dénonça au gouvernement, qui le relégua à Plozk, en 1802. L'ennui qu'il éprouvait dans cette nouvelle position le ramena vers l'étude des sciences et des arts : c'est à cette époque qu'il apprit d'une manière sérieuse la théorie et la didactique de la musique, par la lecture de quelques bons ouvrages. C'est aussi dans le même temps qu'il écrivit, dit on, quelques messes pour des couvents de la Pologne. En 1803, il obtint de quitter la petite et triste ville de Plozk pour un emploi judiciaire à Varsovie. Dans cette capitale, dit le biographe d'Hoffmann (M. Rochlitz), composée d'éléments hétérogènes, il y avait une vie nouvelle pour un homme de son caractère; il en goûta les charmes, et les trois années qu'il y passa dans l'emploi qui lui avait été confié furent les plus heureuses de sa vie. Il y devint l'époux d'une jeune Polonaise, et commença à régler son existence; mais les événements de la guerre de 1806 vinrent troubler sa tranquillité, et le privèrent de sa place, en amenant l'armée française victorieuse en Pologne. Pendant son séjour à Varsovie, il avait perfectionné son savoir en musique, et y avait établi une académie de chant qu'il dirigeait lui-même. Il avait composé la musique du *Chanoine de Milan*, opéra-comique dont il avait écrit le texte d'après la comédie française de M. Alexandre Duval; *Calderon*, grand opéra romantique; *la Croisade de la Baltique*, mélodrame de son ami Zacharie Werner, une messe solennelle, et plusieurs autres ouvrages, dont la plupart ont été perdus pendant sa vie. Son petit opéra *Die Lustigen Musikanten* (les Musiciens joyeux) avait été représenté avec quelque succès sur le théâtre de Varsovie.

Jamais la pensée de faire des économies n'était entrée dans la tête de Hoffmann; surpris par les événements qui l'obligèrent à s'éloigner précipitamment de la capitale de la Pologne, il se trouva donc tout-à-coup privé de toute ressource; mais il montra beaucoup de courage dans cette circonstance, comme dans les moments les plus pénibles de sa vie, et sa confiance en lui-même ne fut pas un instant ébranlée. Il se rendit à Berlin avec l'intention d'y donner des leçons de musique; il y trouva quelques amis au nombre desquels était Reichardt) qui lui tendirent une main secourable, mais qui ne purent lui procurer que des ressources passagères. La Prusse, ruinée alors et molestée par la guerre, n'accordait aux arts qu'un intérêt distrait; d'ailleurs Berlin était encombré de maîtres de musique qui ne trouvaient qu'avec peine l'emploi de leurs talents. Quelques rares leçons furent tout ce qu'eut Hoffmann pour exister; dans ses heures de loisir il étudia sérieusement le mécanisme de la composition, ce qu'il n'avait pas fait jusqu'alors. Deux années se passèrent ainsi dans l'indigence; mais en 1808 l'apparence d'une meilleure fortune se fit apercevoir. Le comte de Soden venait d'établir un théâtre permanent à Bamberg; il choisit Hoffmann pour en diriger la musique, et lui fit écrire pour essai un opéra intitulé : *la Soif de l'immortalité*. Cette partition s'est aussi égarée. Après avoir reçu son engagement, Hoffmann se hâta d'aller chercher sa femme à Posen, pour l'amener à Bamberg. A son retour, toutes ses espérances s'évanouirent, car le comte de Soden avait abandonné son théâtre à un certain Cano, qui y fit de mauvaises affaires et fut obligé de le fermer. Heureusement plusieurs membres de la famille royale de Bavière résidaient alors à Bamberg; Hoffmann écrivit quelques morceaux de musique pour leur service : ils furent agréés, et le compositeur fut noblement récompensé. En 1810, Holbein s'étant chargé de l'entreprise du théâtre de cette ville, choisit Hoffmann pour diriger la musique : celui-ci fut à la fois le chef d'orchestre de ce théâtre, le directeur du chant, le décorateur et le machiniste. Lorsqu'en 1812 Holbein eut renoncé à son entreprise, Hoffmann, resté sans emploi, tomba dans une misère si profonde, qu'il fut obligé, comme il le dit lui-même dans le journal de sa vie publié par Hitzig, de vendre jusqu'à son habit pour vivre. C'est alors qu'il écrivit au directeur de la *Gazette musicale de Leipsick*, pour lui demander à être employé dans la rédaction de cette feuille; en témoignage de sa capacité, il lui envoyait une messe de *Requiem* qu'il venait de faire, et qui, suivant M. Rochlitz, était calquée sur celle de Mozart, quoiqu'il y eût de l'originalité dans les détails Cet ouvrage n'était pas achevé; Hoffmann n'y mit même jamais la dernière main, mais ce qui en était fait suffisait pour faire juger favorablement du savoir du musicien. Sa demande fut accueillie, et il écrivit plusieurs articles pour le journal de MM. Breitkopf et Hærtel, parmi lesquels on remarqua son analyse de la symphonie en *ut* mineur de Beethoven, et ses articles de fantaisie sur le maître de chapelle Kreissler, qu'il a fait entrer depuis lors dans ses *Fantaisies dans le genre de Callot*. C'est aussi à la même époque qu'il fit insérer dans les journaux un avis où il demandait un emploi de directeur de musique. Ses amis, particulièrement Rochlitz, lui procurèrent cet emploi au théâtre que Joseph Second venait d'ouvrir à Dresde. Les revers de l'armée française à la mémorable campagne de Moscou avaient ramené la guerre en Allemagne. Il fallut que Hoffmann traversât le mouvement des armées pour se rendre à son poste. Il y arriva sans argent et dans un dénûment à peu près complet de toutes choses; mais quelques conseillers d'Etat qui accompagnaient le prince de Hardenberg, et qui avaient connu Hoffmann à Berlin, le tirèrent de cet embarras. Il était à Dresde lorsque l'armée autrichienne tenta de s'emparer de cette ville, qui fut sauvée par le retour inopiné de Napoléon et de sa garde. Il vit de près cette célèbre bataille où le génie de l'illustre guerrier fit un de ses derniers prodiges. Bien que d'un tempérament peu belliqueux, il se hasarda pendant cette journée jusqu'au milieu des tirailleurs français, pour observer la guerre de plus près. C'est à cette circonstance et à celles qui la suivirent qu'est dû l'écrit qu'il publia peu de temps après, sous le titre de *Visions sur le champ de bataille de Dresde*. Peu de temps après cette ville fut bombardée. Une bombe éclata devant la maison où Hoffmann, en société du comédien Keller, et le verre à la main, observait d'une fenêtre élevée les progrès de l'attaque. L'explosion tua trois personnes; dans sa frayeur, Keller laissa tomber son verre; mais Hoffmann, après avoir vidé le sien : « Qu'est-ce que » la vie, dit-il stoïquement, et combien est fragile la ma» chine humaine qui ne peut résister à un éclat de fer brû» lant! »

Au commencement de 1814 Hoffmann fut atteint d'une maladie nerveuse du caractère le plus grave, et sa misère fut affreuse. Une circonstance fâcheuse vint encore ajouter

à ses maux. Une voiture publique dans laquelle il voyageait pour se rendre de Dresde à Leipsick versa en route, et sa femme reçut à la tête une blessure qui la fit souffrir longtemps. Retiré à Leipsick après la fameuse bataille qui fut livrée sous les murs de cette ville, il y serait peut-être mort de froid et de misère, si ses amis ne l'avaient tiré de cette pénible situation. « Après les premières semaines qui » suivirent ces événements, dit M. Rochlitz, j'allai cher- » cher Hoffmann et le trouvai dans une petite chambre » d'un misérable hôtel. Il était assis sur un mauvais lit, mal » garanti contre le froid, les pieds contractés par la goutte; » sa femme, triste et abattue, était assise près de lui. Devant Hoffmann était une planche sur laquelle il paraissait » occupé. — Bon Dieu! m'écriai-je, comment cela va-t-il? » — Cela ne va pas du tout. — Que faites-vous là? — Des » caricatures sur Napoléon et ses maudits Français. Je les » invente, dessine, colorie, et je reçois pour tout cela un » ducat de.... le ladre! » La plupart de ces plaisanteries ingénieuses qui ont paru alors en Allemagne étaient en effet de Hoffmann. Ce fut de ce séjour de douleur qu'il écrivit au prince de Hardenberg, premier ministre du roi de Prusse, pour lui peindre sa situation; et malgré les nombreuses occupations de ce personnage politique, il en reçut bientôt pour réponse sa nomination à une place de conseiller de justice à Berlin. Il se rendit bientôt à son poste et ne le quitta plus jusqu'à sa mort. Ses nombreux travaux et son intempérance usèrent ses forces avant le temps, car il mourut à l'âge de quarante-sept ans, le 24 juillet 1822.

Il sera toujours difficile de juger le mérite d'Hoffmann comme compositeur, parce que la plupart de ses productions sont perdues. Son grand opéra intitulé ***Ondine*** est à peu près le seul ouvrage que les connaisseurs ont pu apprécier, parce qu'il a été représenté dans une grande ville où se trouvaient plusieurs musiciens distingués. Il l'avait écrit à la hâte pendant son séjour à Leipsick sur un livret que le poëte Fouqué avait tiré à sa prière de son joli roman sur le même sujet. Arrivé à Berlin, Hoffmann profita de l'influence que lui donnait sa nouvelle position pour faire représenter son opéra; mais le succès ne répondit ni à son attente ni à celle de ses amis. Les critiques que cet ouvrage lui suscita excitèrent sa bile et ses sarcasmes; mais après le premier accès de sa mauvaise humeur, il retira sa partition, et ne voulut plus en entendre parler. Il y avait dans cette production de certaines parties où l'on apercevait du génie; mais le décousu, la disparate, le défaut de conception et de plan s'y faisaient voir de toutes parts; et le jugement des meilleurs critiques fut qu'un pareil ouvrage ne pouvait être classé parmi les compositions qui font époque dans l'art. A cette production il faut ajouter deux recueils, le premier de chansons italiennes et allemandes, avec accompagnement de piano, le second de duos pour soprano et ténor, qui ont été publiés à Berlin, chez Schlesinger.

Il est peu d'ouvrages de littérature de Hoffmann où la musique n'occupe une place plus ou moins importante. Outre les critiques qu'il a fournies à la Gazette musicale de Leipsick, il a publié beaucoup de morceaux relatifs à cet art dans ses ***Phantasiestücke in Callot's Manier. Blaetter aus dem Tagebuche eines reisenden Enthousiasten*** (Pièces de fantaisie dans la manière de Callot. Feuilles tirées du journal d'un enthousiaste voyageur), Bamberg, 1814, 2 parties in-8°, avec une préface de Jean-Paul. La troisième édition de ce recueil a paru à Leipsick chez Brockhaus, en 1825, 2 parties in-8°. On y trouve, entre autres, de curieux morceaux sur ***Gluck***, sur ***Don Juan***, de Mozart, et une suite de treize morceaux fort singuliers intitulés ***Kreisleriana***. Ses romans renferment aussi des morceaux dont la musique, mais une musique bizarre, mystérieuse, diabolique même, est l'objet. La collection complète de ces productions a été publiée à Stuttgard, en 1827, 18 petits volumes. On y remarque particulièrement ***le Violon de Crémone***, ***la Vie d'Artiste***, ***Souffrances et plaisirs d'un directeur de théâtre***, ***le Combat des Chanteurs***, etc. Une élégante traduction française de tous ces morceaux a été faite par M. Loève Weimars. Il y a dans tout cela quelques beaux élans d'enthousiasme, quelques aperçus de véritable artiste, mêlés à beaucoup d'extravagances. En 1820, Hoffmann avait écrit une préface pour une gazette musicale projetée par le libraire Christian, de Berlin, sous le titre: ***Pensées au sujet de l'apparition de ces feuilles;*** ce morceau a été ensuite publié dans la *Cæcilia*, t. III, p. 1 et suivantes.

Hoffmann a laissé un journal de quelques événements remarquables de sa vie, qui a été mis en ordre, complété et publié par son ami J.-E. Hitzig (Berlin, Dümmler, 1823, 2 parties in-8°). Le génie romanesque de cet homme singulier se fait apercevoir en plusieurs endroits de cet écrit. Par exemple, il est difficile d'accorder ce qu'il dit de sommes considérables qu'il aurait gagnées au jeu et gardées, avec l'état précaire, et même la misère où il languit pendant la plus grande partie de sa vie. Dans sa jeunesse, dit-il, il était aux eaux, une partie de jeu fort animée y était engagée. Un de ses amis voulut tenter la fortune et lui confia quelques frédérics d'or pour qu'il jouât pour lui: Hoffmann fut heureux et gagna environ trente frédérics. Le lendemain, le jeune homme voulait qu'il jouât encore; mais Hoffmann, préoccupé depuis la veille d'une idée qui ne le quittait pas, voulut essayer de son bonheur pour lui-même, et hasarda sur une carte les deux seuls frédérics qu'il possédât. Le hasard le seconda de telle sorte qu'il n'y eut pas un coup qu'il ne gagnât, pas une carte qui ne lui fût favorable. Écoutons-le parler lui-même: « Je perdis tout pou- » voir sur mes sens, et à mesure que l'or s'entassait devant » moi, je croyais faire un rêve dont je ne m'éveillai que » pour emporter ce gain aussi considérable qu'inattendu. » Le jeu cessa, suivant l'usage, à deux heures du matin » Comme j'allais quitter la salle, un vieil officier me mit la » main sur l'épaule, et m'adressant un regard sévère: Jeune » homme, me dit-il, si vous y allez de ce train vous ferez » sauter la banque; mais, quand cela serait, vous n'en êtes » pas moins, comptez-y bien, une proie aussi sûre pour le » diable que le reste des joueurs. Il sortit aussitôt sans at- » tendre une réponse. Le jour commençait à poindre quand » je rentrai chez moi, et couvris ma table de mes monceaux » d'or. Qu'on s'imagine ce que dut éprouver un jeune » homme qui, dans un état de dépendance absolue, et la » bourse ordinairement bien légère, se trouvait tout-à-coup » *en possession d'une somme suffisante pour constituer » une véritable richesse*, au moins pour le moment. Mais » tandis que je contemplais mon trésor, une angoisse sin- » gulière vint changer le cours de mes idées: une sueur » froide ruisselait de mon front. Les paroles du vieil offi- » cier retentirent à mon oreille dans leur acception la plus » étendue et la plus terrible. Il me sembla que l'or qui » brillait sur ma table était les arrhes d'un marché par le- » quel le prince des ténèbres avait pris possession de mon » âme pour sa destruction éternelle; il me sembla qu'un » reptile vénéneux suçait le sang de mon cœur, et je me » sentis plongé dans un abîme de désespoir. » (Traduction de M. Loeve Weimars.) L'aube naissante commençait alors à se faire apercevoir à travers les fenêtres d'Hoffmann; elle éclairait de ses rayons la campagne voisine. Il en éprouva la douce influence, et retrouvant des forces pour combattre la tentation, il fit le serment de ne plus toucher une carte de sa vie, *et le tint*. Comment donc concilier cette véritable richesse qu'il conserva, et l'état de gêne ou plutôt

de misère où nous le voyons languir jusqu'à l'âge de trente-huit ans?

Le génie et les ouvrages d'Hoffmann ont fait naître des transports d'admiration et des critiques amères. Parmi les reproches les plus justes qui ont été faits à l'auteur de ces productions fantastiques, M. Rochlitz a placé celui d'une imitation trop évidente de la manière de Jean-Paul (*Voy.* la Gazette musicale de Leipsick, ann. 1814). Bien qu'ami dévoué d'Hoffmann, il avait cru devoir à la vérité de faire cette observation dans son analyse des *Pieces de fantaisie dans la manière de Callot.* Voici ce qu'il dit de la manière dont Hoffmann reçut son avis: « Avant son départ (de Leipsick), il réfuta avec aigreur une critique insérée dans la » Gazette musicale de ses *Phantasiestücke.* Tout ce que » ce livre renferme de louable y a été signalé en paroles modestes: personne ne peut le méconnaître; mais on y avait » remarqué qu'il (Hoffmann) imite dans le style, et en » quelque sorte dans la forme, Jean-Paul, qui ne veut être » connu et goûté que dans son originalité et qu'on ne peut » imiter.... Hoffmann savait fort bien que cette critique » était de moi; il m'avait invité lui-même à la faire. Je voulais m'opposer à sa réfutation: il s'aigrit davantage; je » me tus et le regardai fixement; il continua, et quand il » eut fini il me tendit la main et s'en alla. En général ses » amis avaient beaucoup d'ennuis avec lui; mais dès qu'on » le connaissait, on ne pouvait plus le quitter. » (*Für Freunde der Tonkunst*, t. II, p. 27.)

De tous les critiques d'Hoffmann, Walter Scott est celui qui s'est montré le plus sévère. Non seulement la notice qu'il a faite de cet homme célèbre montre peu d'estime pour la plupart de ses productions, mais elle le représente comme ayant vécu dans un état incessant d'aliénation mentale, quoique variable dans son intensité.

Hoffmann était petit et d'apparence assez chétive. Son regard fixe et sauvage laissait échapper des traits de feu à travers une forêt de cheveux noirs retombant sur son front et toujours mal arrangés. Son humeur était brusque, irritable à l'excès. Tantôt il était sombre et taciturne; tantôt il se livrait aux excès d'une gaîté folle. Il pouvait passer des semaines entières dans un état d'abstinence presque complète; mais plus souvent il se livrait à des excès d'intempérance condamnables et qui ont avancé le terme de sa vie. Du reste, doué d'un singulière force d'âme pour résister à la mauvaise fortune et aux douleurs physiques, il ne désespérait jamais de lui-même et plaisantait de ses maux. La maladie qui le conduisit au tombeau était affreuse: c'était une carie de la moelle épinière. Il fallut lui faire des cautérisations avec un fer chaud sur l'épine dorsale, opération des plus douloureuses. Quelques jours après il écrivait à son ami Hitzig: *Ne sentez-vous plus le rôti?*

FÉTIS.

Revue critique.

ŒUVRES NOUVELLES DE M. SPONTINI.

Le critique musical acquiert de l'importance tous les jours par le débordement de fantaisies, airs soi-disant variés, romances, quadrilles, chansonnettes et autres pauvretés musicales qui nous envahissent, auxquelles il est de toute nécessité d'opposer la digue de la raison et du goût, si l'on ne veut que le monde musical soit comme le monde littéraire où l'on ne voit plus que des mystificateurs trafiquant de la louange par camaraderie ou par vénalité.

Voyons, j'ai là sur mon bureau d'aristarque, comme on disait au temps de l'empire, une foule de productions *légères* avec lesquelles il faut en finir, avant que l'indifférence du public n'ait procédé à leur oraison funèbre par la formule consacrée: Que la terre leur soit légère! Tâchons que ma critique le soit aussi.

Sous le titre quelque peu ambitieux de SIX OEUVRES NOUVELLES, M. Gaspard Spontini vient de publier deux romances intitulées: *Il faut mourir* et *le Depart.*

Il faut avouer qu'il y a quelque chose dans le titre de ces morceaux qui vous porte à la mélancolie des Frères de la Trappe. *Le Départ* semble dire à son auteur: Frère Gaspard! il faut partir de ce monde musical et quitter toute douce mélodie qui n'est plus en vous; et l'autre morceau ne fait-il pas retentir aux oreilles de M. Spontini cette formule sacramentelle des moines ascétiques: Frère Gaspard! il faut mourir! Il faut mourir comme tous les ouvrages que vous mentionnez sur le titre de vos six œuvres nouvelles qui n'en contiennent que deux; il faut mourir comme *Pélage*, *Olympie*, *Milton*, *le Pot de Fleurs*, *la Petite Maison*, *l'Orpheline* dont Paris ne se souvient plus; il faut mourir comme *I Puntigli delle donne*, *Il Tosco riconoscinto*, *Gl'Elisi del usi*, *il Geloso e l'audaci*, *la Finta Filosofa*, *la Principessa d'Almafi*, *l'Eroïsmo ridicolo*, *la Fuga in Maschera*, *i Quadri parlante*, *il Finto dottore*, *le Metamorfosi di Pasquale*, on ne peut pas plus oubliés en Italie; et *Lalla Ruk*, *Agnès de Hohenstaufen*, *Nurmahal*, *Alcidor*, qu'on frémit que vous ne laissiez pas dans le même oubli à Berlin, avec un prétendu Cromwell qui n'y a jamais été représenté.

Et d'abord, la première condition de la romance française pour être chantée, c'est qu'elle soit bien prosodiée par l'auteur: M. Spontini s'est fort peu préoccupé de cela. Si M. Spontini n'était pas coutumier du fait lorsqu'il écrivait sur des paroles françaises, son séjour en Allemagne ne peut guère avoir contribué à lui donner une connaissance plus exacte de la valeur de nos syllabes. Ainsi, par exemple, il n'est si mince compositeur, si peu exercé qu'il soit dans notre langue, qui ne sache que la bonne note, la note de valeur ne doive porter sur la syllabe de valeur. Dans les hauteurs de son génie M. Spontini a toujours fait fort peu d'attentions à ces minuties-là, et si vous voulez vous en convaincre, allez au septième vers du premier couplet de la première de ses six œuvres, M. Spontini place le temps fort de la mesure sur la première syllabe du mot *châtelain* qui devrait être sur la dernière, ce qui donne à sa romance une analogie frappante avec cette complainte populaire si connue: *C'est la mèr' Michel qu'a perdu son chat!*

Si l'on veut aborder l'analyse d'une de ces bagatelles musicales, on ne trouve pas M. Spontini plus irréprochable. Bien qu'il nous ait habitué à des brouillaminis harmoniques inextricables, celui qui est en tête de *Il faut mourir* passe toutes les bornes, à moins que l'auteur, ce qui est probable, ait eu l'intention de mettre une clef de *sol* à la basse, après quoi il faudrait ajouter à cette même basse un *ré* naturel comme il est à la main droite dans la troisième mesure. Je ne vois pas trop le moyen d'arranger la fausse relation du *fa* naturel qui se trouve au chant à la huitième mesure, pendant qu'un gros *fa* dièze vient d'être entendu dans l'accompagnement à la main droite. La basse faisant une quarte non préparée contre le chant, à la treizième mesure de ce morceau, ne décèle pas non plus un harmoniste très exercé. Je ne reprocherai pas à M. Spontini un abus de la sixte augmentée, voire même une imitation rossinienne sur le vers: *Je souffre bien de ton sourire*, etc. M. Spontini n'est plus dans cet âge où l'on trouve des mélodies fraîches et neuves, et il fait comme Molière, il prend son bien partout où il le trouve. Par égard pour l'auteur de *Fernand Cortez*, je me dispenserai d'analyser sa seconde mélodie, et je me bornerai à rappeler un fait curieux et

original qui peint d'un trait le caractère et le style de l'homme.

Si M. Spontini a brillé autrefois par l'inspiration scénique, il ne s'est jamais distingué par la correction et la pureté harmonique, surtout à l'époque où il donna *la Vestale*.

On lui a fait refaire trois fois, à peu de chose près, ce volumineux opéra. Un illustre compositeur, en sa qualité de presque compatriote, aida beaucoup dans ce travail l'auteur de *la Vestale*, et y porta surtout sa sévère correction, à laquelle se soumettait, avec toute la souplesse et la soumission italienne, *il signor Spontini*. Cependant le grand jour de la représentation arrive, et un succès immense couronne l'œuvre, succès tel, que le compositeur se crut obligé de prendre des airs de *maestro di gran' genio*. Il se mit à traiter avec hauteur tous les musiciens d'Allemagne, de France et d'Italie; il parla même assez cavalièrement de celui qui l'avait aidé, et dont la renommée le gênait déjà. De bons amis ne manquèrent point de venir dire à ce dernier, comme cela se fait ordinairement : — Savez-vous que Spontini en agit fort mal à votre égard?

— Qué ce qu'il dit donc monsieur Spontini?

— Mais il assure que vous n'êtes pour rien dans sa partition, que vous ne lui avez donné que quelques légers avis, quelques vagues conseils; et cependant je suis certain, moi, que vous lui avez fait plus de cent corrections.

— Cent! Bien plus qué cela : oui, je lui ai corrigé au moins deux cents fautes...

— Deux cents!

— Oui, oui... mais je lui en ai laissé deux cents autres.

N***

Nouvelles.

*** Demain vendredi, à l'Opéra, *Guido et Ginevra*. La rentrée de mademoiselle Fanny Elssler à ce théâtre a été très brillante.

*** L'adjudication du théâtre Favart aura lieu le 4 septembre.

*** Une feuille annonce avec ce ton d'assurance qui la caractérise que l'Opéra va livrer prochainement à la répétion *Fidélio*, de Beethoven, et que Rossini viendra l'hiver à Paris écrire un opéra. Ces deux excellentes nouvelles doivent réjouir tous les amis de l'art musical, mais nous éprouvons le regret de dire qu'elles ont le défaut d'être *controuvées*.

*** *Lucie de Lammermoor* avait réuni hier à la Renaissance une assemblée d'élite; la salle était comble, et les applaudissements les plus vifs et les plus mérités ont été prodigués à madame Anna Thillon et à Ricciardi : la prima donna et le jeune ténor ont été unanimement rappelés. *Lucie de Lammermoor* est décidément un succès de vogue.

*** Le premier concert de M. Doëhler, à Dieppe, a eu lieu le 18 août. La duchesse de Leuchtemberg et tous les étrangers de distinction assistaient à cette solennité. Samedi prochain M. Doëhler donnera une seconde soirée après laquelle il doit partir pour Exeter (Angleterre) où son concert est fixé au 4 septembre.

*** M. Geraldi, un de nos chanteurs les plus distingués, et professeur au Conservatoire de Bruxelles, vient d'arriver à Paris.

*** Dimanche dernier, fête patronale de Saint-Roch, on a exécuté dans cette église une messe de M. Miné. Cette composition a plusieurs parties très belles. Le *qui tollis* du Gloria, fort bien chanté par Alexis Dupont, est un morceau remarquable. M. Miné a consacré tous ses soins à des publications très utiles sur l'orgue et la musique sacrée. Nous sommes heureux d'avoir trouvé l'occasion de rendre hommage au mérite de cet artiste modeste et consciencieux.

*** On annonce une solennité musicale d'un vif intérêt. Un orgue construit par MM. Daublaine-Callinet et qu'on a entendu en partie à l'exposition sera essayé et jugé samedi prochain à deux heures par les principaux organistes dans l'église de Saint-Denis-du-Saint-Sacrement où il est placé. MM. Sejan, Simon, Fessy et d'autres artistes distingués se feront entendre sur cet instrument.

*** Le dernier opéra de *Marschner: le Bahu*, vient d'être publié à Leipzig.

*** On a exécuté dans une très petite ville de la Bohême nommée Wärmersdorf la grand'messe de Beethoven en *ré* majeur. L'exécution de ce grand ouvrage a eu lieu le 29 juin 1839. L'orchestre se composait de cent dix personnes dirigées par M. Richter. L'exécution a été, dit-on, surprenante. La *Nouvelle gazette musicale* de Leipzig qui raconte ce fait dit, à la même occasion, que l'on ne se doute pas de tout ce qui se fait musicalement dans les petites villes de la Bohême, dans un petit village nommé Schönlinde; on trouve des archives de musique d'église qui se composent déjà de plus de *cinq cents* ouvrages des plus importants et des plus rares.

*** Il y a beaucoup d'artistes en ce moment à Boulogne pour prendre les bains de mer. On y remarque surtout MM. Meyerbeer, Moschelès et mesdames Pauline Garcia, Lambert et Blahetka.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Alger.*— Le neuvième anniversaire des journées de juillet a été célébré ici avec joie; toute la population Français, indigènes et étrangers, c'était une fête pour tout le monde. Mais ce qui captivait surtout l'attention de la foule, parmi les spectacles divers ordonnés par l'autorité, c'étaient les groupes de noirs qui dansaient dans les rues et sur les places publiques. Ils formaient de grandes rondes, au milieu desquelles se plaçaient les musiciens avec leurs longues castagnettes en fer, leurs sourds tamtams et leurs tambours de basque. Chaque danseur, tenant de la main gauche un petit bâton, de la main droite un mouchoir blanc, sautait en cadence et pirouettait sur lui-même, de manière à frapper alternativement avec son bâton sur celui des danseurs qui étaient devant et derrière lui. Tous chantaient en chœur une mélodie vive, d'un mouvement pressé, pleine de cris. Il y a, pour ces hommes, dans cette danse et dans ces chants, une véritable ivresse; on les voit s'animer, s'exciter les uns les autres, faire assaut d'agilité, s'agacer par le rire, les gestes, les paroles, presser la mesure du chant, se baisser subitement pour s'élancer avec plus de vigueur; puis, de temps en temps, essuyer, en souriant de bonheur, la sueur abondante qui inonde leur visage.

Ce spectacle intéresse toujours vivement les étrangers qui le voient pour la première fois. Certes, si on voulait écouter ces chants dans un appartement fermé, et voir danser ainsi tout autre peuple que les noirs, cette musique, qui n'a que le mérite d'être étourdissante, et ces danses d'énergumènes, exécutés sous un soleil de juillet, ne nous inspireraient que du dégoût. Mais les noirs leur donnent un caractère qui attire et captive notre attention. Leur physionomie exprime si bien cet enivrement de la joie auquel on les voit se livrer tout entiers; cette musique, aidée et soutenue par les cris des danseurs, devient entraînante, irrésistible. Involontairement on choisit parmi ces danseurs, pour le suivre avec intérêt, quelque visage d'un beau noir, aux yeux brillants, aux dents blanches; celui qui se montre le plus hardi, le plus ardent, qui attaque audacieusement les spectateurs par des lazzi, accueillis par de bruyants éclats de rire. Il y a dans ces noirs une puissance incontestable pour le plaisir, et c'est là, je crois, le secret de l'intérêt qu'ont pour nous ces danses étranges, sauvages, mais cependant d'un caractère attrayant. Les fêtes publiques, des fêtes comme en donnait Rome, doivent peut-être avoir une influence immense sur l'avenir de cette race qui se passionne si facilement pour le plaisir.

Ces danses animées, inconnues aux musulmans, me semblent un souvir de l'idolâtrie. C'était pour arriver à l'extase religieuse qu'on se livrait à ces danses, véritables exercices pieux, en chantant des hymnes. Le Coran les avait sévèrement proscrites; cependant nous voyons plus tard les ordres de derviches les plus renommés les adopter et y rechercher la sainteté et l'extase. Les noirs d'Alger, qui viennent tous de l'intérieur de l'Afrique, sont musulmans: mais ils ont conservé ces danses comme un souvenir du fétichisme.

Le Directeur, MAURICE SCHLESINGER.

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

6e Année. — 1839. REVUE ET N° 42.

GAZETTE MUSICALE DE PARIS,

JOURNAL DES ARTISTES, DES AMATEURS ET DES THÉATRES;

REDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, DE BALZAC, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, CASTIL-BLAZE, PHILARETE CHASLES, F. DANJOU, EDME SAINT-HUGUÉ, ALEX. DUMAS, ELWART, FETIS père (maître de chapelle du roi des Belges), AD. GUÉROULT, JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, G. LEPIC, LISTZ, MARX, EDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, L. RELLSTAB (rédacteur de la GAZETTE DE BERLIN), GEORGES SAND, J.-G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT A LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE.

Paris.	Départ.	Étrang.
3 m. 8	9 »	10 »
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	34 »	38 »

La Revue et Gazette Musicale paraît le dimanche et le jeudi de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la *Revue et Gazette Musicale de Paris*, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; et chez tous les marchands de musique de France.

Prix d'abonnement à la *Revue et Gazette Musicale*, 30 fr. par année.

IL SERA DONNÉ CHAQUE MOIS UNE LIVRAISON des *ARCHIVES CURIEUSES DE LA MUSIQUE*, et un *fac simile* de l'écriture de musiciens célèbres.

ANNONCES : 50 c. la ligne de 28 lettres.

Paris, Dimanche 25 août 1839.

SOMMAIRE. Lettres d'un Touriste. — Physiologie du violon (troisième article), par Blanchard. — Cours de chant et de tenue dramatique, de Delsarte; par Gueroult. — *Biographies.* J.-P. Kirnberger, par Fétis. — Nouvelles. — Annonces.

La Matinée musicale offerte aux abonnés de la *Gazette*, et particulièrement destinée aux abonnés de province en vacances à Paris, aura lieu le 8 *septembre*. Nous donnerons le programme dans un de nos prochains numéros.

LETTRES D'UN TOURISTE.

A M. le directeur de la Gazette Musicale.

Monsieur,

Il y a des villes de province où la musique n'existe qu'à certains jours de l'année, quand le hasard ou l'intérêt conduisent dans la localité quelque artiste nomade. C'est seulement dans une pareille occasion qu'on peut distinguer du *profanum vulgus* le très petit nombre des dilettanti de l'endroit; l'annonce d'un concert, fût-il même donné par M. le chevalier Filippa, vient les tirer d'un engourdissement et d'une torpeur dans lesquels ils vivent habituellement. C'est à la table d'hôte que l'étranger apprend la grande nouvelle du jour; le fameux violoniste, violoncelliste, clarinette, ophicléide un tel est arrivé, il donne le soir un concert. C'est un événement de quelque importance, les épouses des notables de la ville préparent aussitôt une toilette recherchée, le concert à vrai dire les intéresse assez peu, mais on ne manque pas une occasion de montrer en public une nouvelle mise, une robe, un chapeau, quelquefois même un cachemire récemment apportés de la capitale. La toilette est en province une grande affaire, et sans la rivalité des dames sur ce point les concerts et les théâtres seraient toujours vides. Le virtuose que la petite ville a le *bonheur de posséder dans ses murs* (style d'annonce) commence, s'il est adroit, par s'adresser à un des amateurs les plus notables de la ville; ce dernier lui fait connaître les dispositions du public, son goût, qui change suivant les lieux, les temps, les usages. A Orléans, par exemple, il faut s'annoncer comme chanteur de romances ou insérer dans son programme les mots de *variation*, *caprice*, *fantaisie*, etc.; à Tours, il faut dire et faire connaître la musique des grands maîtres. Mais une chose de grande conséquence, c'est de connaître l'opinion dominante de la ville où l'on est. Ici le parti légitimiste est en majorité, l'artiste aura soin de se dire ancien artiste de la chapelle royale de Charles X; ailleurs la république compte de chauds partisans, le programme devra annoncer des *variations patriotiques* sur *la Marseillaise*, ou une grande fantaisie militaire sur des airs polonais.

Le virtuose occupe toujours une place dans le coupé et même souvent sur l'impériale de la diligence; si c'est un chanteur, vous le reconnaissez aux soins qu'il prend pour se garantir des atteintes ou du contact de l'air; un vaste foulard devant la bouche, une double redingote, des semelles de liége à sa chaussure, une toux légère, quelques fredons et roulades lancés au hasard, vous révèlent la présence de M. N...ini, ex-artiste (sous entendez choriste) du théâtre royal italien, aujourd'hui premier ténor du théâtre de Romorantin ou de Saint-Flour. A peine est-il descendu de voiture qu'il se précipite chez l'amateur dont je parlais tout-à-l'heure; il ne l'a vu qu'une fois, il y a quelques années, toutefois il l'embrasse et l'étreint dans ses bras comme une vieille et intime connaissance, il caresse ses enfants,

ses chiens, baise les mains à son épouse ; avant qu'on ait eu le temps de lui rien offrir il est installé dans une chambre où il se débotte, se déshabille, fait la sieste et où il est à son aise comme chez soi. L'heure du dîner arrive. il rappelle au maître de la maison qu'il a bu chez lui il y a dix ans d'excellent vin, sa mémoire est bonne et son souvenir utile, il boira encore de ce même vin dont il reste peu de bouteilles. Au dessert, il devient plus expansif, il ne tarit pas d'éloges sur le mérite, le zèle de son hôte, et en revanche, il se plaint amèrement de l'indifférence toujours croissante du public pour l'art et le talent, il fait un demi-aveu de sa position gênée, il fait entrevoir que si le concert qu'il doit donner n'est pas fructueux, il sera obligé de prolonger son séjour afin d'attendre des fonds qu'on doit lui envoyer de la capitale. Le bon amateur, qui prévoit le malheur dont il est menacé, entreprend immédiatement deux cents visites; force la main aux dilettanti de la ville, et rentre le soir harassé de fatigue, mais après avoir placé soixante billets à trois francs pour le concert de son ami le virtuose. Le concert a lieu deux jours après, un journaliste qui ne l'a pas entendu en rend un compte très avantageux dans le journal de la localité, le virtuose achète pour en faire bon usage quelques exemplaires de cette feuille, et muni de sa petite recette, il part et va recommencer ailleurs les mêmes efforts, et chanter les mêmes morceaux. Ainsi se passe la vie de l'artiste nomade, il sème çà et là la romance, la fantaisie, le caprice, l'élégie, etc., plantes vivaces qui poussent et se multiplient partout à la manière des chardons et deviennent la nourriture musicale des dilettanti de province. C'est un véritable fléau pour l'art que l'existence de ces prétendus virtuoses qui déflorent et exploitent la province au profit du charlatanisme et aux dépens des artistes de mérite qui essaient ensuite avec plus de modestie et avec un talent réel de se faire connaître et apprécier. Mais ceux-ci ne sauraient réussir, car ils n'ont pas acquis cet aplomb imperturbable, ils ne possèdent pas ce verbiage mensonger, sans lesquels on ne fait plus attention à la personne et à l'habileté d'un artiste.

Voilà, monsieur, une des faces de l'art en province, et c'est surtout dans les petites villes que j'ai pu constater les faits que je viens de vous rapporter. En continuant mon récit, j'aurai à vous citer plus d'un trait piquant à l'appui du tableau que j'ai tracé.

A Saumur, où je me suis arrêté en quittant Tours, la musique est dans un état bien peu florissant. Deux ou trois professeurs d'un talent assez estimable y enseignent le piano, le chant, le violon à quelques élèves isolés qui ne se réunissent jamais; de sorte que notre bel art, éminemment destiné à rapprocher les hommes, à les unir, à fomenter et développer l'esprit d'association, n'a, dans ce pays, ni un but utile, ni un résultat satisfaisant. Pour vous donner une idée du sentiment musical qui règne à Saumur, il me suffira de vous dire que j'ai entendu à la principale église un orgue dont chaque note et chaque jeu étaient discors au point de ne pouvoir apprécier aucun son, aucune mélodie. Je me suis assuré que c'était l'état habituel de cet instrument. Il se trouve cependant un clergé qui écoute toute l'année ces horribles dissonances, un auditoire qui les supporte, et, ce qui est plus inconcevable, un artiste qui les fait entendre. Je suis sorti du temple après quelques instants d'une souffrance impossible à dépeindre, et je suis allé dans une autre église où l'orgue, un peu moins faux mais d'une qualité de son exécrable, a été construit par un facteur du Mans. Je laisserais cet ouvrier dans son obscurité s'il n'était un de ceux qui commettent impunément sur nos belles et anciennes orgues des actes d'un vandalisme criminel. Ainsi il a placé dans l'orgue de Saumur des jeux en zinc en affirmant, ce que le clergé croit en général assez facilement, que l'emploi de ce métal est préférable à l'étain: C'est une ruse coupable employée par quelques facteurs pour diminuer leurs prix et obtenir ainsi la préférence sur les facteurs de Paris. On conçoit facilement qu'après peu de mois les tuyaux de ce métal sont rongés par l'oxide, et les dépenses considérables qu'on a faites sont perdues. On ne saurait trop éveiller l'attention sur l'incurie avec laquelle on laisse mutiler nos plus beaux instruments. Dans peu d'années les ouvrages des dom Bedos, des Dallery, des Clicquot ne seront plus reconnaissables. Il y a à Paris plusieurs facteurs qui, avec des qualités diverses, présentent tous des garanties. Ce sont MM. John Abbey, Daublaine et Callinet, Cavaillé Coll, Dallery; c'est à ces facteurs et non aux ouvriers qui en usurpent le titre qu'il faut confier la réparation ou confection des orgues.

J'allais quitter Saumur en regrettant beaucoup de m'y être arrêté, lorsqu'une circonstance est venue diminuer un peu l'ennui de mon séjour. Tout en rêvant tristement à l'état déplorable de la musique dans ce pays, j'avais suivi les bords d'une petite rivière qui serpente dans la vallée voisine de Saumur et va se jeter dans la Loire, lorsque tout-à-coup mon oreille fut frappée de sons harmonieux, d'accords ravissants, qui résonnaient au loin, et qu'un vent léger portait jusqu'à moi. La découverte d'une source fraîche et limpide ne cause pas au voyageur altéré une surprise plus délicieuse que celle que j'éprouvai à l'audition de cette harmonie lointaine. Je me crus dans le pays des fées; mais mon illusion fut bientôt détruite. En me rapprochant des sons que j'entendais, je reconnus qu'ils sortaient de l'enceinte de la vaste et célèbre école de cavalerie établie à Saumur. C'était l'heure de la leçon de musique, qui est donnée à tous les élèves, et pour laquelle on suit l'excellente méthode de M. Wilhem. Un factionnaire à qui je m'adressai m'apprit le nom du professeur, M. de Bricq, à qui je suis bien aise d'adresser mes remercîments pour le vif plaisir qu'il m'a procuré à son insu.

A Château-Gontier, où je me suis arrêté deux jours, j'ai eu occasion de constater les excellents résultats obtenus au collége par un artiste d'un mérite réel, M. Poussard. Ce professeur est plein de zèle, et il recueillera les fruits de sa persévérance. La même ville recèle une perle musicale dont je veux vous entretenir. M. Parisot, organiste de Saint-Jean, est un homme d'un talent très élevé et d'une modestie incomparable. Nourri de la lecture des chefs-d'œuvre de l'école allemande, il touche l'orgue avec une gravité, une décence, une convenance parfaites. Ses compositions sont écrites avec goût, ses improvisations conduites avec sagesse et beaucoup d'art. C'est un artiste qui aurait pu briller sur un plus grand théâtre, et qui a préféré la vie plus paisible et plus calme de sa petite ville. J'ai encore rencontré à Château-Gontier M. Quinnefaut, dont le talent très remarquable sur le violoncelle est bien connu, et M. Tessier Douaillon, amateur très distingué qui a fondé un cours de musique pour les enfants de la ville. Ce cours a été interrompu, mais on espère que M. Tessier Douaillon en reprendra la direction pour l'utilité et la satisfaction générale. On m'a parlé dans la même ville d'un amateur habile, et même virtuose, sur la contrebasse. Ce serait peut être une indiscrétion de le nommer; je ne la commettrai point; je me bornerai à vous apprendre que c'est un membre d'une des plus illustres familles de France. Dans ma prochaine lettre, je vous raconterai l'histoire curieuse d'un musicien de l'ancien régime qui exerce aujourd'hui la triple profession de ménétrier, de barbier et d'arpenteur dans un petit bourg de Bretagne.

Agréez, etc.

UN TOURISTE.

PHYSIOLOGIE DU VIOLON.

(Troisième article [1]).

L'art de jouer du violon demande, ainsi que nous l'avons dit, une harmonie parfaite dans le système physiologique, de la jeunesse avec de la patience, de l'enthousiasme avec une ferme volonté d'étudier une spécialité de l'art; et si vous ne joignez à tout cela une sensibilité exquise, des idées nobles, élevées, un éclectisme mélodique qui vous fait choisir ou créer des chants distingués, une puissance de son qui prend sa source dans une organisation nerveuse ni trop irritable, ni trop inerte, une âme éminemment musicale enfin, vous n'êtes qu'un musicien mécanique, qu'un faiseur de tours de force, qu'un monotone prestidigitateur. Cette réunion de facultés physiques et intellectuelles qui constitue le bon violoniste est à peu près semblable à celle qu'il faut pour faire un bon orateur, un bon comédien ou un bon chanteur. Ces quatre professions ont une grande similitude entre elles; elles remuent, émeuvent, éblouissent, entraînent, mais ne fondent pas, ne laissent rien dans la pensée qu'un vague et doux souvenir.

A très peu d'exceptions, et malgré tous les efforts et le charlatanisme employés par eux pour faire croire à la durée de leur talent, il n'est guère de musiciens exécutants, surtout sur le violon, qui conservent au-delà de dix ou quinze ans d'exercice la vigueur, l'harmonie et la fraîcheur de facultés physiologiques indispensables à cet art si difficile. Combien de jeunes artistes aussi qui ont commencé d'une manière brillante et qui s'annihilent soit par l'étude sévère de la composition qui fait presque toujours considérer l'exécution instrumentale comme chose mesquine, soit par la direction d'un orchestre, soit par l'accompagnement ou les leçons qu'ils sont obligés de donner!

Au nombre des exceptions dont nous venons de parler, il faut citer Viotti dont le talent comme exécutant et compositeur spécial pour le violon a brillé d'un long éclat vers la fin du dernier siècle et au commencement de celui-ci. Cependant son séjour en Angleterre lui fit négliger sa renommée de grand artiste, et prenant l'esprit du pays où il était, il s'enrichit bientôt dans le commerce des vins. Il vint essayer assez malheureusement ses facultés administratives à l'Opéra sous la restauration, et retourna bientôt mourir en Angleterre.

Rode, le plus brillant élève de Viotti, peut être considéré avec Kreutzer et Baillot comme le fondateur et le continuateur de la belle école française du XIX[e] siècle. Rode, qui n'a pas composé des chefs-d'œuvre comme les concertos de son maître, avait cependant un beau sentiment de l'harmonie claire, pure et carrée dans ses formes. Les accompagnements de ses solos et ses *tutti* sont peu riches, peu mouvementés, mais ils soutiennent et font bien valoir le chant. Quant à son exécution, elle brillait par une justesse imperturbable et fut aussi près de la perfection que possible, par des tournures mélodiques, neuves, pleines d'élégance, de grâce, et qui passèrent de son école dans l'art du chant; il y eut fusion de style entre celui de Garat et le sien. Il avait le trait hardi, net, la cadence bien martelée et retentissante, et ce qui ne contribua pas peu à sa grande renommée c'est que la forme de son talent le fit nommer le violon des dames.

Rodolphe Kreutzer, rival de Rode et son ami, avait reçu de la nature une des plus belles organisations musicales qui se puisse voir. Quoi qu'il n'eût pas fait d'études sérieuses en composition, il devinait tous les effets que vous apprend la science; les partitions de ses opéras brillent par une grande pureté de style et une rare fraîcheur mélodique; mais c'est surtout dans ses concertos de violon qu'il s'est acquis une juste célébrité. Ils sont au moins égaux à ceux de Viotti; et avec quelle largeur, quelle puissance de son il les jouait lui-même! Comme son archet était bien attaché à la corde et en tirait des chants suaves, purs et profondément sentis! Et comme dans ses points d'orgue il montrait une tête richement meublée et logique! Indépendamment de ces brillantes qualités d'artiste, il était d'une bienveillance, d'une douceur et d'une bonté parfaites pour ses élèves. Pour eux ils se montra toujours un excellent père. Plusieurs de ces élèves qu'il alla chercher dans la classe la plus infime de la société lui doivent leur existence.

Entre ces deux hommes remarquables, Baillot prit une non moins remarquable position; il fit revivre les anciennes écoles de France et d'Italie. La double corde, la cadence, le trille brillant et rapide sur le trait, le *starcato* mordu avec verve, une inconcevable liberté d'archet, telles sont les qualités que ses rivaux eux-mêmes se plurent dès l'abord à lui reconnaître, et qui donnèrent une physionomie rétrospective, classique et toute pittoresque à sa manière d'enseigner l'art du violon; il fit revivre Tartini, Leclair et Locatelli; on peut dire même que c'est à l'école de Baillot que s'est formée celle de Belgique, qui jette maintenant un si vif éclat. A côté de ces trois astres du violon au XIX[e] siècle, Rode, Kreutzer et Baillot, dont le dernier seul brille encore parmi nous, il serait injuste de ne pas citer deux satellites de ces trois astres dont nous venons de parler, deux violonistes d'un genre de talent tout différent, et qui ont été les contemporains des trois chefs de l'école française moderne. L'un, élève et copie quelque peu pâle de Rode, nous a bien conservé et nous transmet même quelquefois encore la manière de son maître avec toutefois quelques bizarreries, quelques sauts hardis d'archet et de doigté de plus, avec moins de son, mais avec une grande pureté d'intonation, une sorte de grâce qui a beaucoup plu dans le temps aux dames, et qui séduit maintenant les *dilettanti* de nos départements. L'autre, fougueux, inégal, d'un talent puissant et grotesque tout à la fois, n'aspira à rien moins, dans le temps, qu'à être l'Alexandre, le César, le Socrate et le Napoléon des violonistes. Il en fut l'Hoffmann, c'est-à-dire le plus fantastique, le plus inexplicable, le plus admirable, le plus ingouvernable et le plus inanalysable des joueurs de violons des temps passés, présents, et probablement à venir. On voit tout de suite que nous avons nommé Lafont et Alexandre Boucher.

Le coup d'œil rapide que nous venons de jeter sur les artistes qui se sont acquis une juste célébrité dans l'art de jouer du violon n'a guère embrassé que ceux qui ont brillé au temps de l'empire et de la restauration. Nous devons terminer cette inspection des violonistes de ces époques qui sont dans la catégorie des exécutants ayant passé amplement les dix ou quinze ans après lesquels, ainsi que nous avons dit plus haut, il est dangereux pour son amour-propre de se livrer à l'exercice public du violon. Au nombre de ces instrumentistes il faut citer Spohr, Rohrer, Mayseder, Robberehts, Habeneck et plusieurs autres.

L'effectif de l'armée militante des violonistes dans l'Europe musicale est à peu près de trente, dont dix seulement sont capables de monter sur la brèche. Ainsi aux artistes étrangers que nous venons de nommer il faut ajouter plusieurs premiers prix du Conservatoire de Paris qui sont plus ou moins capables d'exécuter un concerto et de faire sensation ou plaisir à un auditoire quelque peu musical, mais qui semblent avoir renoncé au titre de violonistes célèbres. Mayseder, le doyen de ces violonistes, ne se produit plus en public; Spohr est tout absorbé par les spéculations har-

(1) Voyez la *Revue et Gazette musicale de Paris*, année 1839, numéros 34, 38.

moniques, d'ailleurs il n'a jamais eu qu'une petite manière malgré sa puissance physique. Bohrer a toujours paru pâle à côté de son frère l'habile violoncelliste. Robberechts est un talent timide et prudent dont la crainte a toujours paralysé l'exécution. Habeneck n'a jamais eu de réputation comme violoniste habile, il n'a jamais été que la parodie de son maître Baillot. Son archet a toujours été mesquin et sa cadence grêle, et il y a toujours dans son jeu sec et son archet sautillant une absence totale de sensibilité qu'il semble communiquer à ses élèves. Si l'opinion place avec impartialité en première ligne Paganini, Baillot, de Bériot, Artôt, Alard, Ernst et Ole-Bull; en seconde ligne, Panofka, Hauman et Ghys; en troisième, Lafont, Massart, Vieuxtemps; Habeneck ne se trouve guère qu'en quatrième ligne avec les violonistes allemands dont nous avons parlé plus haut et qui ne sont plus en activité de célébrité. Pourquoi faut-il que nous rangions dans cette catégorie le chef de l'école italienne qui, à proprement dire, la représente tout seul! Ce n'est point un caprice calculé comme celui de Rossini qui force Paganini à se taire, c'est une lésion organique qui ne donne guère l'espoir de l'entendre de nouveau.

C'est une calamité pour les vrais amateurs de violon, car c'était un spectacle curieux que d'entendre et de voir cet artiste exceptionnel à l'œuvre. Ce sont toutes les méthodes, toutes les manières résumées en une seule qui a cependant son cachet particulier. Entrer dans l'analyse des moyens matériels employés par lui serait chose puérile pour apprécier ce grand instrumentiste. Cependant s'il fait mieux tout ce qu'on a fait avant lui, on peut dire qu'il sait mieux aussi le faire valoir que tous ceux qui l'ont précédé; lorsque par son chant il prie et pleure sur son violon, sa mélodie tient de la câlinerie du chat pour ne pas dire de son miaulement. Certes, la musique qu'il compose pour son instrument est d'une bonne et belle facture; mais les clochettes et le triangle qu'il y fait intervenir trahissent le charlatanisme italien et le font appeler par ses intimes, comme nous l'avons entendu : *signor Triangolo*, épithète dont il est le premier à rire.

Le sourire de Paganini ne ressemble à nul autre. Certes, il n'a pas l'enjouement et la grâce de celui qu'aimait à voir le Tasse sur les lèvres quelque peu dédaigneuses d'Éléonore d'Est, et qu'il a décrit si poétiquement, comme nous avons tâché de peindre nous-même en un sonnet celui si angélique de madame la princesse de Belgiojoso. Le sourire de Paganini est empreint d'une mélancolie profonde, indéfinissable, qui semble comme un adieu à la vie. Il y a dans ce sourire de la gravité triste de Dante Alighieri, de l'ironie de messer Ludovico Arioste, de Benedetto Marcello, et quelque chose de celui du Tasse dans ses hallucinations. La dernière fois que nous l'avons vu s'animer ce sourire, et rayonner sur la face du grand artiste, c'était dans l'une des soirées de Zimmermann, où il écoutait Antoine de Kontski disant sur le piano une valse infernale du plus étrange effet. Ce morceau fantastique et tout original avait captivé toutes les facultés auditives de Paganini, il en témoigna toute sa satisfaction à l'auteur. Déjà il avait adressé au jeune frère de cet habile pianiste cette lettre qui est un brevet d'avenir pour le jeune violoniste polonais :

Avendo inteso l'escuzione di varii pezzi di musica sul violino dal signor Apolinario de Kontski, *giovinetto di 11 anni, ed avendolo trovato degno di essere annoverato fra i primi professori concertisti di tale istrumento reputati celebri, mi permetto di dire che perseverando egli ni questa bell' arte, potra col progresso del tempo superare i sopra avennati artisti.* Nicolo Paganini.

Doté d'une telle promesse, ce jeune artiste et son frère aîné, qui est aussi un violoniste très distingué, pourront dire : La Pologne, qui a donné à l'Europe musicale le brillant Jarnovick, aura aussi son école de violon.

Nous avons oublié de citer un élève du célèbre Viotti, Libon, mort depuis quelque temps, qui eut aussi la prétention d'être cité comme violon des dames, et qui continua son maître comme M. le chevalier Filippa, élève soi-disant et non avoué de Paganini, continue ce grand artiste, comme M. Thiers est destiné, dit-on, à continuer M. de Talleyrand, comme Marchangy se crut appelé à continuer dans sa *Gaule poétique* M. de Chateaubriand, ou comme Musard a suivi les traces de Mozart.

Dans un prochain et dernier article, nous rechercherons à qui appartient, au temps où nous sommes, la royauté du roi des instruments.

Henri Blanchard.

COURS DE CHANT ET DE TENUE DRAMATIQUE, PAR M. DELSARTE.

(Premier article.)

Avant de parler ici des remarquables travaux de M. Delsarte sur l'art du chant et sur l'art dramatique, je demanderai la permission de raconter au lecteur comment je fus amené à m'en enquérir. Si je prends la liberté de mêler quelques détails personnels à une question toute générale, c'est que mon histoire est en même temps celle d'une infinité de personnes, et qu'elle offre un exemple assez piquant de la manière dont beaucoup de professeurs en renom entendent l'enseignement du chant.

A l'âge de seize ans, comme ma voix avait résisté à la mue, et que je montrais beaucoup de goût pour la musique, on me donna un maître de solfége et de chant. Ce digne homme, qui était d'ailleurs excellent musicien, mais qui de sa vie ne s'était occupé de savoir ce que c'est qu'une voix humaine, me fit acheter un solfége de Rodolphe, et me fit répéter l'une après l'autre les leçons dont se compose cet infâme bouquin, à commencer par la première, qui débute, comme on sait, par cette judicieuse question : Sur quelle ligne posez-vous la clef de sol? adressée à un élève qui est censé ne savoir ce que c'est, ni qu'une clef, ni qu'une ligne, ni qu'un *sol*. Inutile de dire qu'après quelques mois d'un pareil exercice, je n'étais pas meilleur lecteur que le premier jour; que les dièzes, les bémols, les modulations, les tons majeurs et mineurs formaient dans ma tête un indéchiffrable amphigouri. Heureusement qu'ayant bonne mémoire, dès que j'avais dit une leçon deux fois, je la savais par cœur et la répétais sans broncher; aussi mon maître était-il enchanté de mes progrès.

Mais c'était peu de faire de moi un lecteur, il fallait développer ma voix, qui était une espèce de ténor assez retentissant. Le solfége de Rodolphe était merveilleusement choisi pour cela, car il est écrit très haut; les *sol*, les *la* aigus y reviennent à chaque mesure, et il faut une voix très haute pour s'en tirer. Cela me fatiguait bien un peu, mais mon maître me disait qu'il ne fallait pas y faire attention; il voulait me faire *gagner* des notes; et pour cela il me faisait attaquer de toutes mes forces les notes les plus hautes auxquelles je pusse atteindre. En moins d'un an le succès fut complet, il ne me restait pas une note dans la voix ni pour chanter ni pour parler : une aphonie presque complète de deux ans fut le résultat de cette brillante méthode.

Cependant la nature est bien forte, et pour peu qu'on la

laisse agir, elle répare volontiers les sottises des hommes. Au bout de quelques années, grâce au ciel et à ma bonne constitution, il me revint un peu de voix; le timbre en était moins sourd et moins fêlé, et je pouvais parler et même chanter un peu sans trop de fatigue. A peine guéri, voilà le démon de la mélomanie qui me reprend de plus belle, et ne voulant pas cette fois m'exposer à l'ignorance meurtrière de quelque goujat, je m'adresse à une des notabilités de l'enseignement, à un professeur du Conservatoire connu dans l'univers et dans mille autres lieux, lequel, moyennant la bagatelle de dix francs par cachet, voulut bien consentir à me favoriser de ses conseils. Je le mis tout d'abord au courant de mes disgrâces vocales, afin qu'il comprît bien de quoi il était question. — C'est bien, me dit-il, nous arrangerons tout cela.—Cette fois, au lieu de Rodolphe, nous prîmes Garaudé; et me voilà filant des sons, faisant des gammes montantes et descendantes, et mettant à l'étude par dessus le marché l'air du Barbier de Rossini: *Ecco ridente il cielo*, dans lequel mon illustre professeur prenait la peine de noter tout exprès pour moi des traits dans le goût le plus nouveau. J'étais tout étonné d'aller si vite et de me trouver si habile après une demi-douzaine de leçons. J'avais lu passablement de livres sur l'histoire de la musique et des musiciens, je me souvenais d'avoir vu quelque part l'histoire d'un certain Porpora qui, enseignant le chant à un élève qui devint plus tard un maître, eut la constance de lui faire redire six ans de suite une série d'exercices qui tenaient tous sur une seule feuille de papier. Ce que c'est, me disais-je, que le progrès de l'esprit humain; Caffarelli, pour devenir le premier chanteur du monde, a eu besoin de pâlir six ans sur des rondes et des blanches, sur des sons filés et sur tous les intervalles de la gamme, et voilà qu'après six semaines j'en suis déjà aux airs de Rubini. Qu'on dise maintenant que les arts sont stationnaires!

Je commençais à filer assez proprement la roulade; cependant au milieu de mes triomphes une chose m'inquiétait; c'est qu'à chaque leçon ma voix diminuait de volume au lieu d'augmenter, elle devenait sourde et voilée; il me fallait faire effort pour faire sortir le son, et cet effort me fatiguait; bref, si je n'avais pas payé dix francs par leçon au lieu de trois, si je n'eusse été d'ailleurs rassuré par la réputation européenne de mon professeur, j'aurais pu croire que j'étais revenu au solfége de Rodolphe, aux leçons de mon premier maître, et que j'avais encore une extinction de voix en perspective. Je manifestai à la fin mes craintes à mon maître. — Ce n'est rien, dit-il; poussez ferme, il faut faire sortir le son. Je poussais de toutes mes forces; mais j'avais beau faire: si le soufflet était bon, le tuyau ne vibrait plus; je sentis que ma pauvre voix allait encore passer les sombres bords, et peu soucieux de pousser l'expérience jusqu'au bout, je remerciai l'illustre maestro de ses excellents soins, je lui payai ses cachets, prétextai un voyage, et après lui avoir exprimé mes regrets, je le plantai là. La nature elle-même sembla applaudir à ma résolution, car au bout de quelque temps de repos j'étais à peu près guéri de mes leçons, et j'avais recouvré quelques notes assez fêlées que je résolus cette fois de conserver telles quelles et de ne plus exposer à l'empirisme des professeurs à la mode.

Tant de disgrâces accumulées, si elles durent me faire renoncer au plaisir de chanter, eurent du moins pour résultat de me faire beaucoup réfléchir sur l'art du chant et de me faire soupçonner que toute la méthode ne se bornait pas à faire filer des sons tels quels et à faire des gammes. Je me dis qu'il devait être utile de connaître les divers organes qui concourent au mécanisme de la voix, ainsi que la part qu'ils prennent dans la production du son; je pensais que l'émission bonne ou mauvaise, facile ou difficile de la voix, devait tenir probablement à la manière de mettre en jeu ces divers organes. Je cherchai dans les méthodes de chant, je n'y vis rien de semblable; je consultai le Dictionnaire des sciences médicales, les mémoires présentés par feu M. le docteur Bennati à l'Académie des sciences. Tous ces ouvrages, remplis d'ailleurs des plus ingénieuses hypothèses, ne contiennent sur la production de la voix aucune doctrine assez nette pour qu'il soit possible d'en déduire aucune conséquence pratique.

A défaut de renseignements précis que je n'ai pu me procurer, je serais fort porté à croire que l'ancienne école d'Italie, qui produisit tant de chanteurs célèbres, possédait sur l'art du chant, sinon une doctrine scientifique, du moins un corps de traditions qui fondées sur une observation approfondie, pouvait jusqu'à un certain point en tenir lieu; en effet, tout ce qu'on nous rapporte de ces virtuoses célèbres, quand nous les comparons à ceux de nos jours, paraît appartenir plutôt à la fable qu'à l'histoire. Mécanisme, expression, tout en eux était prodigieux; ici on nous parle d'un chanteur tellement maître de sa voix et si sûr de son intonation, que dans un point d'orgue il fait une double gamme chromatique ascendante et descendante, en battant un trille sur chaque demi-ton sans dévier en rien de la tonalité; ailleurs c'en est un autre qui, rien qu'en filant un seul son et en le faisant passer par toutes les nuances du fort et du faible, tire des larmes de ses auditeurs. Là, c'est un troisième qui, chantant au théâtre un morceau pathétique, trouve des accents tellement sublimes que l'orchestre ravi, transporté, oublie de l'accompagner. Nous sommes bien loin aujourd'hui de pareils effets. On remarque encore dans tout ce qu'on a écrit sur cette école célèbre, l'étude assidue et prolongée que l'on consacrait à l'émission du son, à la pose de la voix, chose parfaitement négligée de nos jours, et que les professeurs paraissent ignorer autant que leurs élèves. Il faut même que quelque chose de ces vieilles traditions se soit conservé dans les écoles d'Italie, au moins jusqu'à nos jours, car nous voyons combien les chanteurs italiens sont supérieurs aux nôtres sous ce rapport, combien leur voix est plus homogène, plus ductile et plus roulante. Je veux bien que le climat y soit pour quelque chose, mais je crois que l'éducation y contribue pour une part beaucoup plus grande; car enfin si c'était là une affaire de thermomètre, il fait aussi chaud à Toulouse qu'à Bergame, sinon davantage; on trouve dans le Languedoc des ténors aussi beaux que ceux du Milanais, et en Picardie des basses aussi franches que celles du royaume de Naples; mais quand ces belles voix sortent de nos écoles, elles ont presque toujours contracté de mauvaises habitudes, elles ont quelque chose de maigre et d'exigu; leur chant manque de cette ampleur, de cet ondoiement qui séduit tout d'abord dans les Italiens. Certes il n'est pas rare d'entendre au théâtre et dans le monde des voix plus franches et d'un timbre plus rond que celle de Rubini par exemple; mais d'où vient que cet homme avec une voix d'une qualité naturelle ordinaire, agit si puissamment sur le public, qu'il le charme, qu'il le transporte, qu'il le domine, et que lors même que son incroyable facilité l'entraîne dans des écarts condamnés par le bon goût, il captive tellement notre oreille et fascine tellement nos sens, qu'il se fait pardonner à l'instant tous ses péchés? C'est qu'il y a en lui un maniement tellement supérieur de son instrument, tant d'abandon, tant d'aisance; c'est que sa voix admirablement assise, obéit si harmonieusement aux moindres nuances du sentiment qui l'anime, qu'il résulte de cet accord merveilleux entre l'instrument du chanteur et sa volonté, un bien-être involontaire pour le spectateur, une séduction irrésistible.

J'en étais là de mes recherches et de mes hypothèses, lorsque le hasard me fit faire la connaissance de M. Delsarte. Il m'engagea à suivre ses cours; mais ma curiosité vivement excitée ne pouvant être satisfaite par un enseignement général, il voulut bien dans quelques séances particulières me développer les bases de son système, et le résultat de ses travaux tant sur l'art du chanteur que sur celui du comédien.

Dans un prochain article nous essaierons d'indiquer le but et d'analyser la méthode de M. Delsarte, qui, fondée, sur une observation aussi patiente qu'ingénieuse, nous paraît devoir mettre un terme à l'empirisme des professeurs, et devoir imprimer à l'art du chant dramatique une impulsion aussi solide que féconde en résultats brillants.

Ad. Guéroult.

Biographies.

J.-P. KIRNBERGER.

Kirnberger (*Jean-Philippe*), né le 24 avril 1721, à Saalfeld, dans la Thuringe, apprit dans cette ville les éléments de la musique, du clavecin et du violon, puis alla continuer ses études chez J.-B. Kelluer, alors organiste à Græfenrode. En 1738, il se rendit à Sonderhausen, où il reçut des leçons de violon de Meil, musicien de la chambre du prince, et chercha les occasions de former son goût en fréquentant la chapelle. Il y fit aussi la connaissance de Gerber, élève de Bach, qui lui parlait souvent de ce grand homme, et qui lui suggéra l'idée de se rendre à Dresde pour l'entendre et profiter de ses leçons. Kirnberger réalisa en effet ce projet dans l'année 1739, et pendant deux ans, il eut le bonheur d'étudier sous la direction du plus grand musicien de l'Allemagne. En 1741, il partit pour la Pologne, où il demeura pendant dix ans au service de plusieurs princes, en qualité de claveciniste, puis comme directeur de musique d'un couvent de filles à Lemberg. En 1751, il retourna en Allemagne, et quoiqu'il eût alors plus de trente ans, il reprit l'étude du violon, dans le dessein d'entrer comme simple symphoniste dans la chapelle du roi de Prusse, Frédéric II. Arrivé à Berlin vers la fin de la même année, il y eut en effet une place, et y resta jusqu'en 1754. A cette époque, il obtint l'autorisation du roi pour passer au service du prince Henri; mais il n'y resta pas long-temps, parce que la princesse Amélie le prit pour son maître de composition, et le chargea de la direction de sa musique. Kirnberger remplit ces fonctions pendant les vingt dernières années de sa vie. Il mourut à Berlin, dans la nuit du 27 au 28 juillet 1783, après une maladie longue et douloureuse.

Comme organiste, Kirnberger fut imitateur du style de Bach. Ses fugues manquent de génie; mais on y remarque du savoir et de l'habileté dans l'art de développer un sujet, et dans les mouvements des différentes parties. Il a écrit beaucoup de musique instrumentale dont une partie a été publiée, et quelques morceaux pour l'église, qui sont restés en manuscrit. Dans les vingt dernières années de sa vie, il s'occupa particulièrement de la didactique et de la théorie de l'art.

On a publié de ses compositions : 1° *Allegro* pour clavecin seul, ou pour violon et violoncelle, 1750; 2° Fugue pour clavecin en contre-point double à l'octave, 1760; 3° Chansons avec mélodie, 1762; 4° Douze menuets pour deux violons, deux hautbois, deux flûtes, deux cors et basse continue, 1772; 5° Quatre recueils d'exercices pour le clavecin, dans la manière de Bach, 1761-1764; 6° Deux solos pour flûte, 1763; 7° Deux trios pour deux violons et basse, 1765; 8° Deux solos pour flûte, 1767; 9° Pièces de musique mêlée, 1769; 10° Odes avec mélodies, Dantzick, 1773; 11° Chansons à Doris, avec accompagnement de clavecin, Leipsick, 1774 (2ᵉ édition); 12° Huit fugues pour clavecin ou l'orgue, *ibid.*, 1777; 13° Recueil d'airs de danses caractéristiques, consistant en vingt-quatre pièces pour le clavecin, *ibid.*, 1779; 14° Chant pour la paix, sur un texte de Claudius, *ibid.*, 1779; 15° Diverses pièces pour le clavecin, 1780. Kirnberger a été aussi l'éditeur d'un choix de pièces de différents compositeurs, comme modèles d'harmonie pure, consistant particulièrement en duos, trios, quintettes, sextuors et chœurs de Graun, 4 volumes, Berlin et Kœnigsberg, 1773 et 1774; ainsi que des psaumes et chants chrétiens à quatre voix, de Jean-Léon Hassler. Il a laissé en manuscrit plusieurs morceaux de musique instrumentale, des messes latines, *Ino*, cantate de Ramler, à 10, *La chute du premier homme*, cantate, le 51ᵉ psaume à quatre voix, et le 137ᵉ *idem*, à quatre voix.

Mais c'est surtout comme écrivain didactique et comme théoricien que Kirnberger s'est fait une honorable réputation. Ses idées sur la construction rationnelle du système de l'harmonie furent plus nettes et plus avancées que celles de Marpurg et des autres harmonistes de la seconde moitié du XVIIIᵉ siècle. Le premier, il comprit bien le mécanisme général de la prolongation des notes sur la succession des accords et des modifications qu'elles y introduisent; il en exposa les principes dans son livre intitulé : *Die wahren Grundsaetze zum Gebrauch der Harmonie* (Les vrais principes concernant l'usage de l'harmonie, etc.). Il pourrait y avoir à la vérité plus d'ordre dans l'exposé des idées de son système qu'il n'en a mis dans cet ouvrage; mais le seul aperçu de sa théorie fut un service immense rendu à la science, et ce fut la seule chose réelle faite pour l'avancement de cette science depuis la classification des accords fondamentaux et dérivés de Rameau, jusqu'aux travaux de Catel. Voici la liste des écrits de Kirnberger : 1° *Construction der gleichschwebenden Temperatur* (Construction du tempérament balancé), Berlin, 1760, une feuille avec une planche. C'est ce même opuscule qui a été publié à Paris chez Beaucé, sous le titre de *Nouvelle méthode pour accorder le piano-forte*. Le tempérament de Kirnberger a l'inconvénient de manquer de simplicité : depuis long-temps les accordeurs de piano en ont abandonné l'usage; 2° *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik, aus sicheren Grundsaetzen hergeleitet und mit deutlichen Beyspielen erlaeutert* (L'art de la composition pure dans la musique, d'après des principes positifs expliqués par des exemples). Berlin, H. A. Rottman, sans date, un vol. in-4° de 252 pages. Une deuxième édition de cette première partie parut peu de temps après, Berlin et Kœnigsberg, G.-J. Decker et G.-L. Hartung, 1774, in-4°. Deuxième partie, 1ʳᵉ section, *ibid.*, 1776, in-4° de 153 pages. *Idem*, 2ᵉ section, *ibid.*, 1777, in-4° de 232 pages. *Idem*, 3ᵉ section, *ibid.*, 1779, in-4° de 188 pages. Kirnberger a reproduit au commencement de la première partie de cet ouvrage son système de tempérament. Vient ensuite le traité des accords et de l'harmonie où l'auteur expose sa théorie sur les harmonies produites par la prolongation. Kirnberger y traite aussi de la manière d'accompagner la mélodie en général, et les chorals en particulier. Les sections VII, VIII et IX de cette première partie sont relatives à la modulation et aux transitions; les deux dernières, au contre-point simple. La deuxième partie manque d'ordre; sa première division aurait dû être l'appendice de l'ouvrage, afin de ne rien introduire d'étranger entre le contre-point simple qui termine la première partie, et les différentes espèces de contre-

points doubles qui remplissent la deuxième division. La troisième où Kirnberger revient sur quelques cas particuliers de ces contre-points, et où il traite des canons, est incomplète, en ce qu'il n'y donne ni les règles ni les exemples des divers systèmes de fugues. Toutefois, tel qu'il est, cet ouvrage peut être considéré comme un des meilleurs traités de composition publiés en Allemagne, quoiqu'il y ait plus de méthode dans les livres de Marpurg et d'Albrechtsberger. 3° *Die wahren Grundsaetze zum Gebrauch der Harmonie, darinn deutlich gezeigt wird, wie alle mægliche Accorde aus dem Dreyklang und dem wesentlichen Septimenaccord, und deren dissonirende Vochælten, herzuleiten und zu erklaeren sind, als ein Zusatz zu der Kunst des reinen Satzes in der Musik* (Les vrais principes concernant l'usage de l'harmonie, etc.), Berlin et Kœnigsberg, 1773, in-4° de 115 pages. Tous les écrivains qui ont parlé de ce livre disent que Kirnberger y a réduit l'harmonie aux deux accords fondamentaux de trois sons (parfaits), et de septième. Lui-même, dans ses préfaces, et surtout dans celle de ses principes de basse continue, se félicite d'être arrivé à ce degré de simplicité. Nul doute qu'il eût atteint le dernier terme de la perfection du système normal de l'harmonie si sa prétention était fondée en réalité : mais de même qu'il prend pour point de départ de l'harmonie consonnante l'accord parfait avec tierce majeure, ou avec tierce mineure, ou avec quinte mineure (sur le septième degré), de même il considère comme accords primitifs les quatre accords de septième *sol, si, ré, fa; la, ut, mi, sol; si, ré, fa, la; ut, mi, sol, si*, qui ne lui paraissent différer que par la qualité de leurs intervalles. Il ne s'est pas aperçu que le premier seul est un accord primitif qui s'attaque sans préparation, comme les accords consonnants, et que les autres, étant toujours préparés, sont nécessairement d'autre nature, et résultent de la prolongation réunie au mécanisme de la substitution, ou à d'autres circonstances qui, toutes, lui ont été inconnues. Ne supposons donc point ce qui n'est pas, et n'accordons à Kirnberger que ce qui lui appartient réellement : la découverte du mécanisme de la prolongation dans les accords qui ne sont point modifiés par d'autres circonstances. C'est cette découverte que Catel a introduite en France dans son traité d'harmonie. Une deuxième édition de l'ouvrage dont il s'agit a été publiée à Vienne chez Hasslinger, in-4°. 4° *Grundsaetze des Generalbasses als erste Linien der Composition* (Principes de la basse continue, comme premiers éléments de la composition), Berlin, Hummel, 1781, in-4° de 88 pages avec 25 planches de musique. Diverses autres éditions ont paru à Hambourg, chez Bœhme, à Berlin, chez Lischke, à Offenbach, chez André, à Vienne, chez Hasslinger. Cet ouvrage est le développement pratique de la théorie de l'auteur sur la formation et la classification des accords. 5° *Gedanken über die verschiedenen Lehrarten in der Composition, als Vorbereitung zur Fugenkentniss* (Idées sur les différentes méthodes de composition, comme introduction à la connaissance de la fugue), Berlin, 1782, 32 pages in-4°. Il est vraisemblable que cet opuscule aurait été suivi d'un traité spécial sur la fugue, comme complément de l'art de la composition pure, si la mort ne fût venue arrêter les travaux de Kirnberger. Dans ce petit ouvrage, il fait l'éloge des livres de Berardi, de Bononcini et de Fux sur la composition; mais il vante par dessus tout la méthode pratique de J.-S. Bach. 6° *Anleitung zur Singkomposition, mit Oden in verschieden Sylbenmassen begleitet* (Instruction sur la composition du chant, etc.), Berlin, 1782, 85 pages in-fol. Après une dissertation sur le chant, Kirnberger a placé quelques odes bien traitées, dans les différents rhythmes, suivant la doctrine des anciens. 7° *L'art de composer des menuets et des polonaises sur-le-champ*, Berlin, 1757, in-4°. Une édition allemande a paru dans la même année sous ce titre : *Der allzeit fertige Menuetten und Polonaisen-Componist*, Berlin, 1757, 49 feuilles in-4°. L'artifice de cette espèce de secret consiste dans la combinaison d'un certain nombre de mesures de menuets ou de polonaises qu'il suffit d'assembler de diverses manières pour obtenir des morceaux différents. Kirnberger est aussi l'auteur de tous les articles sur la musique qui se trouvent dans la Théorie des beaux-arts de Sulzer.

Fétis.

On nous adresse la lettre suivante :

Niort, le 20 août 1839.

A M. le directeur de la Gazette Musicale.

Monsieur,

J'ai sous les yeux le numéro du 21 juillet dernier de votre journal. Je lis à l'article *Nouvelles* que Ole Bull a acheté à Pesth un violon de Stradivarius, *le seul*, dites-vous, *que ce célèbre facteur ait fait avec des ornements en ébène et ivoire.*

Vous vous trompez à cet égard, car j'ai, à moi appartenant, un violon de Stradivarius dont l'authenticité ne peut être révoquée en doute, et qui est exactement semblable à celui que vous désignez.

La perfection des ornements, l'admirable conservation, et surtout la force et la qualité du son de ce violon, qui a long-temps été le favori de Rode, en font également un des plus remarquables instruments de son auteur.

Du reste, M. Thibout, luthier, rue Rameau, n° 8, entre les mains de qui il est resté quelque temps, pourra vous convaincre de l'erreur dans laquelle vous ont jeté sans doute de faux renseignements, et je suis persuadé qu'il me suffira de vous donner connaissance de ces faits, qui intéressent l'art, pour que vous vous empressiez de les rétablir dans votre prochain numéro.

Agréez, monsieur, mes salutations empressées.

W. Norès,

Chef d'orchestre de la Société philharmonique de Niort.

Nouvelles.

*** L'Opéra prépare avec activité *la Vendetta.* Un poëme intéressant, simple et dramatique, et une musique dont on dit à l'avance un très grand bien, assurent le succès que l'administration espère de cet ouvrage. Les principaux rôles sont confiés à Duprez, Levasseur, Massol, et à mademoiselle Nathan. *La Vendetta* sera représentée au plus tard le 15 septembre.

*** Madame Dorus-Gras, cantatrice si justement appréciée du public, se plaint amèrement de la conduite de l'administration de l'Opéra à son égard. Nous engageons M. Duponchel à faire attention, car on ne remplace que difficilement une cantatrice de la valeur de madame Dorus-Gras, et son départ serait une perte véritable pour le théâtre de ses succès.

*** Mardi 27 courant, un concours aura lieu au Théâtre-Italien pour la réception de choristes, hommes et femmes. Se faire inscrire au bureau de location des loges, rue Favart.

*** Le théâtre de la Renaissance est en bonne veine, tout lui réussit. Avant-hier encore il nous a montré des danseurs espagnols qui ont obtenu un plein succès.

*** La célèbre pianiste mademoiselle Clara Wiek vient de partir pour Leipzig, elle sera de retour à Paris au commencement de l'hiver.

*** La seconde représentation de *la Nuit vénitienne* a été défendue au Casino, parce qu'on y avait mêlé des chants qui ont paru empiéter sur le domaine du grand Opéra.

Avant-hier, l'administration du Casino a fait afficher un immense placard conçu à peu près ainsi :

« Aujourd'hui, 20 août, la *Symphonie en* MER, musique DE Rossini, exécutée POUR la première fois au Casino, en attendant que L'AUTORITÉ permette la deuxième *Nuit vénitienne.* »

Cette annonce fort simple présentait cependant, par la saillie de certains mots en lettres capitales d'une grosseur monstrueuse, une incongruité sans exemple, et qu'il nous serait difficile d'indiquer clairement. Il nous suffira de dire que, par la malencontreuse distraction du *metteur en page*, deux monosyllabes de la deuxième ligne, quoique séparés par un mot plus long en caractère miscroscopiques, semblaient former une injure grossière *pour l'autorité*; ces deux derniers mots se trouvant aussi en énormes capitales à la troisième et à la quatrième lignes.

Par ordre de l'autorité supérieure, le Casino a été fermé avant-hier au soir. (*Gazette des Tribunaux*).

— Il est de notoriété publique que depuis quelque temps le rédacteur en chef de certaine feuille, qui se distingue par *l'impartialité*, *l'indépendance*, *la politesse* et *un ton exquis*, était chargé des *réclames* de journaux et des *affiches* du Casino.

*** Les *réclames* des journaux politiques annoncent que dans les deux *Œuvres nouvelles* de M. Spontini : *Il faut mourir* et *Le départ*, l'auteur de *la Vestale* et de *Fernand-Cortez* a *déployé toute la richesse et toute l'originalité de son talent.* Il est utile de dire que les *réclames* des journaux politiques se payent 1 *franc* la ligne.

*** On lit dans le *Pilote du Calvados :* Il y a une douzaine de jours, un particulier soi-disant Italien, décemment vêtu et se présentant en homme qui ne manque pas de savoir-vivre, se rendit chez M. le maire de Luc et lui demanda l'autorisation de donner un concert vocal dans les salons de l'hôtel du Grand-Orient. Un concert à Luc était chose trop attrayante pour n'être pas bien accueillie; le maire non seulement accorda la permission demandée, mais prit en outre plusieurs billets pour lui et sa famille. L'artiste se mit aussitôt en quête d'amateurs et plaça sans peine, au prix modéré d'un franc cinquante centimes, bon nombre de billets. Tous les baigneurs se félicitaient comme d'une bonne aubaine d'une soirée qui devait varier leurs plaisirs. Le concert devait avoir lieu le dimanche 11 de ce mois, mais il fut remis au lendemain, plusieurs familles anglaises ne pouvant, par raison de piété, y assister au jour fixé d'abord. Le maître du Grand-Orient, plus enchanté que tout le monde d'une réunion qui appelait l'attention sur son hôtel, avait plus d'une fois dans la journée stimulé le zèle de ses gens. Aussi de bonne heure les salons étaient prêts, et pour que tout le monde eût le temps de faire toilette pour le concert fixé à six heures, le dîner avait eu lieu dans l'hôtel deux heures plus tôt que de coutume. Six heures sonnent, les amateurs arrivent, les salons sont remplis, on n'attend plus que l'artiste. On l'attendrait encore si les mots de mystification et d'escroquerie n'étaient venus réveiller les échos des salons qui, au lieu d'accents harmonieux, n'ont répété qu'un concert... de malédictions contre le prétendu artiste. On ajoute que pendant qu'on l'attendait au Grand-Orient, le traître faisait à la Délivrance un dîner confortable au compte des amateurs désorientés.

*** La *Méthode des Méthodes pour le piano*, de MM. Fétis et Moschelès, annoncée depuis long-temps, doit paraître incessamment. M. Moschelès, pendant son séjour à Boulogne, y met la dernière main. Chacun de nos grands pianistes a composé une étude nouvelle et spéciale pour cet important ouvrage.

*** *L'Eau merveilleuse*, cette charmante partition d'Albert Grisar, a obtenu un magnifique succès à Bruxelles et à Bruges. On monte *Lucie de Lammermoor* au théâtre de la capitale belge. Ces deux opéras sont publiés par l'éditeur Bernard-Latte.

*** Un opéra nouveau de M. Ignaz Lachner, *les Regenbrüder*, a été beaucoup applaudi à Stuttgardt.

*** MM. Breitkopf et Haertel à Leipzig, s'occupent de la publication d'une nouvelle édition in-octavo des symphonies de Mozart en partitions. Les huit premières viennent de paraître.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Boulogne.*— La présence de Meyerbeer a vivement impressionné tout notre petit monde musical. La Société philharmonique tenant à honneur de le placer sur le tableau de ses membres honoraires, où figurent déjà Chérubini, Berton, Lesueur, Catel et autres illustres compositeurs, a fait auprès de lui une démarche solennelle. Les membres de son comité se sont présentés en corps, ayant à la tête leur vénérable président, chez le grand compositeur et lui ont offert le diplôme d'associé honoraire qu'il a reçu avec la plus grande bienveillance.

*** *Rouen.* — Le jour de l'Assomption une messe en musique de Lesueur a été exécutée à Saint-Ouen. L'exécution, dirigée par M. Carlin, a été très satisfaisante.

*** *Strasbourg.* — Thalberg et de Bériot ont donné un concert dans notre ville. Ces deux grands artistes ont produit un enthousiasme universel.

*** *Rennes.*—Une messe en musique a été chantée à la paroisse Saint-Etienne, le jour de l'Assomption, par les élèves de l'Ecole normale primaire et ceux de l'Ecole musicale d'enseignement mutuel, qui déjà, à la fête de la Pentecôte dernière, avaient fait un heureux essai dans le même genre. On ne peut que féliciter M. le professeur Lebreton, tant du succès de ses élèves que du choix de la musique.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Milan.* — Mademoiselle Agnèse Schebest, jeune, belle et brillante cantatrice qui avait quitté Paris l'année dernière pour rétablir sa santé chancelante, vient de débuter à Milan au Théâtre-Re (la Scala étant fermé pendant l'été) avec le plus brillant succès par le rôle de Romeo. Venise possédera mademoiselle Schebest le carnaval prochain, un brillant engagement l'y appelle.

*** *Senigallia.* — Les ouvrages du maestro Donizetti jouissent d'une grande faveur dans toutes les villes de l'Italie. A Senigallia on a encore donné cette année avec un très grand succès *l'Elisir d'amore* et la *Lucia di Lammermoor.* Le dernier ouvrage de la saison sera *Il Giuramento de Mercadante.*

*** *Pavie.* — *Olivo e Pasquale* de Donizetti; grand succès.

*** *Dresde.*—Mademoiselle Ungher, que le Théâtre-Italien de Paris n'a pas possédée assez long-temps, obtient ici les plus brillants succès. *Anna Bolena*, *la Norma*, *Othello* et *la Parisina* sont des véritables triomphes pour cette admirable tragédienne lyrique.

*** *Piacenza.* — Roberto Devreux et La Scaramuccia ont obtenu beaucoup d'applaudissements.

Le Directeur, MAURICE SCHLESINGER.

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

6e Année. — 1839. **REVUE** N° 43.

ET

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS,

JOURNAL DES ARTISTES, DES AMATEURS ET DES THÉATRES;

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, F. BENOIST, (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, CASTIL-BLAZE, PHILARÈTE CHASLES, F. DANJOU, STEPHEN HELLER, EDME SAINT-HUGUÉ, ELWART, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), AD. GUÉROULT, JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, G. LEPIC, LISTZ, MARX, EDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, L. RELLSTAB (rédacteur de la GAZETTE DE BERLIN), GEORGES SAND, J.-G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT A LA REVUE et GAZETTE MUSICALE.

Paris.	Départ.	Étrang.
3 m. 8	9 »	10 »
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	34 »	38 »

La Revue et Gazette Musicale paraît le dimanche et le jeudi de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la *Revue et Gazette Musicale de Paris*, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; et chez tous les marchands de musique de France.

Prix d'abonnement à la *Revue et Gazette Musicale*, 30 fr. par année.

Paris, Jeudi 29 août 1839.

IL SERA DONNÉ CHAQUE MOIS UNE LIVRAISON des *ARCHIVES CURIEUSES DE LA MUSIQUE*, et un *fac simile* de l'écriture de musiciens célèbres.

ANNONCES : 50 c. la ligne de 28 lettres.

SOMMAIRE. Jugement dernier sur Mozart. — Un réformateur, par H. Blanchard. — Meyerbeer à Boulogne, par P. Hédouin. — Stanislas Mattei, par Adrien de La Fage. — Correspondance. — Nouvelles. — Annonces.

JUGEMENT DERNIER SUR MOZART.

Les temps sont accomplis, l'heure de la justice a sonné : Mozart avait quelques raisons pour se croire solidement assis sur une gloire semi-séculaire; mais voici qu'un arrêt définitif et en bonne forme lui signifie l'ordre de déguerpir. On parle tous les jours des progrès de la musique en France : la critique musicale n'a pas voulu rester en arrière. Pour s'en convaincre, il suffit de jeter les yeux sur un article que nous trouvons dans un journal *renommé pour son indépendance et ses lumières!!* dans un journal qui a la prétention de s'intituler journal musical, et qui justifie son titre ainsi qu'on va le voir. Les extraits qui suivent donneront une idée exacte des doctrines musicales dudit journal.

« D'abord voulez-vous savoir à quoi tient l'immortalité de » Mozart? Ce n'est ni à la puissance de son génie, ni à la » beauté de ses œuvres; c'est à l'avantage d'être mort à » trente-six ans, car, ne vous y trompez pas, on admire Mo- » zart beaucoup moins pour ce qu'il a fait que pour ce qu'il » aurait pu faire. Cela est si vrai que, par exemple, ce fa- » meux *Requiem* qui termina si mystérieusement sa carrière » et sa vie; ce *Requiem*, généralement regardé comme type » et modèle du genre, n'est qu'un *ouvrage médiocre et in-* » *signifiant. . . . . Sauf deux ou trois morceaux, on y* » *sent à chaque ligne l'épuisement, l'impuissance. On y re-* » *marque une absence complète d'idées, un abus ridicule* » *de l'imitation et de la fugue, un style sec et pédantesque,* » *des lambeaux informes, mal cousus; enfin une copie ser-* » *vile d'une belle cantate de Haendel.* »

Le juge suprême continue : « Un jour viendra, dit-il (et » cela est si vrai que ce jour est venu) où Mozart sera mis » à sa place. L'auteur de *Don Juan*, de *la Flûte enchantée*, » d'*Idoménée*, des *Noces de Figaro*, avait une admirable » organisation musicale, un talent très souple, très varié, » une prodigieuse facilité d'exécution; mais avec tous ces » dons, Mozart N'EST QU'UN GÉNIE DU SECOND ORDRE. *En* » *aucun genre, il n'a droit au premier rang.* IL NE POU- » VAIT PAS MÊME Y PRÉTENDRE; *il a été un homme de tran-* » *sition.*

» Mozart avait plus de science que Gluck, Sacchini et » Piccini, mais il n'en avait pas plus que Haydn. Il a gou- » verné plus hardiment son orchestre; il a fait faire quel- » ques pas à l'art des accompagnements dans le drame. » C'est là *son mérite spécial*; mais ce mérite est secon- » daire. . . . . . Quant à son système mélodique, il n'a » qu'une seule manière d'exposer son idée. *Il règne dans* » *ses mélodies une* MONOTONIE ASSOUPISSANTE. . . . . . » Quant aux effets dramatiques, sauf *Don Juan*, les OUVRA- » GES DE MOZART SONT COMPLÉTEMENT NULS. Ce ne sont pas » même des opéras destinés à paraître sur la scène : *ce sont* » *de petits drames faits pour être chantés en famille. . . .* » Mozart n'a qu'un style, toujours correct, *élégant et* » *froid*, qui *se soucie très peu de la couleur et de la vérité* » *dramatiques*, qui déploie un très grand luxe de *petites* » *idées*, de *petits effets*, de *petits accompagnements*, et qui » n'est inspiré qu'à de très longs intervalles. On voit qu'il » n'a ni une *grande force de conception*, ni une grande » *puissance d'exécution*. Ses mélodies ont la courte haleine;

» la plupart de ses opéras sont des *fragments* SANS ORDRE, » SANS CHOIX, et par conséquent SANS INTÉRÊT.

» Mozart n'a pas laissé *une seule belle ouverture*. L'an- » dante de l'ouverture de *Don Juan*, pris dans la scène de » la Statue, est large et sévère; l'*Allegro est une pitoya- » ble banalité.* » (Et dans une note, le juge suprême nous avertit que *Don Juan* n'a jamais obtenu de succès que dans la petite salle Louvois, ou dans la petite salle Favart, auxquelles il faudrait pourtant ajouter toutes les salles d'Allemagne et d'Angleterre, d'où il conclut que Mozart n'occupe pas même *la troisième place parmi les compositeurs dramatiques*). « La célèbre ouverture de la *Flûte en- » chantée* est une fugue librement et très élégamment » écrite; mais ne voilà-t-il pas un singulier morceau pour » préparer le spectateur au drame tragi-comique qui va » s'ouvrir!

» En réalité, Mozart EST LE PLUS GRAND DE TOUS LES » COMPOSITEURS MÉDIOCRES!!! »

Tel est, en propres termes, le dispositif de l'arrêt signé *Jules Maurel*, le même qui, dans une série d'articles également forts et concluants, s'est déjà mis en quatre pour exterminer Meyerbeer, le tout au profit de Rossini, comme si l'auteur du *Barbiere* et d'*Otello* avait besoin de pareilles manœuvres et de pareils auxiliaires! Dans ce moment encore, M. Jules Maurel n'a d'autre but que d'écraser les *Noces de Figaro*, et d'exalter *le Barbier de Séville;* c'est ce qu'il promet de faire dans un prochain article. M. Jules Maurel traite Mozart comme une secte littéraire morte sous les sifflets a traité Racine; aussi quelque chose manquerait à son examen judicieux et impartial, s'il ne finissait par déclarer à l'univers que MOZART EST UN POLISSON!

UN REFORMATEUR.

Oh! ma foi, nous allons avoir de l'agrément!
La discorde est, dit-on, dans le camp d'Agrament.
SAURIN.

Il vous souvient, chers lecteurs musiciens, littérateurs ou autres, de la grande querelle des anciens et des modernes entre maître Boileau et messire Perrault, continuée par le sieur Lamothe Houdard, et renouvelée de nos jours par les classiques et les romantiques? Ces violentes disputes se sont calmées faute de génie et de création de part et d'autre. Mais voici qu'il nous surgit le même genre de guerre parmi les sommités du monde musical.

C'est chose fort curieuse et des plus divertissantes que de voir comme se font en ce temps-ci les affaires artistico-administratives. Il vous souvient que la mort de Paër laissa vacantes des places qui ont été vivement postulées par M. Carafa que quelques uns disent prince de Caramanico ou Caramanica? Militaire sous Murat, M. Carafa n'a guère passé dans le monde musical que pour un agréable amateur, car il n'a jamais étudié sérieusement la science harmonique. Donc, léger de savoir, mais fort de son titre de Napolitain, le père du *Valet de chambre* s'est mis sur les rangs pour remplacer l'auteur du *Maître de chapelle*, au Conservatoire, en qualité de professeur de composition dramatique; mais il a trouvé sur sa route M. Halevy fort de plusieurs succès récents au théâtre, et qui s'est montré pour lui un rude jouteur. Cependant le Napolitain est bien en cour, comme on sait, et fort appuyé camarillesquement. M. Chérubini qui, chose assez naturelle, désirait voir triompher dans cette lutte son élève et les bons principes, dans l'intérêt de l'art, fit une démarche auprès du ministre de qui la nomination dépendait, et lui tint à peu près ce langage tout empreint de logique et de naïveté:

— Monsieur le ministre, deux compétiteurs se présentent pour remplir la place de compositeur dramatique vacante par la mort de Paër, et je pense que cet emploi ne peut être mieux rempli que par M. Halevy, qui doit l'emporter sur M. Carafa, son adversaire, par plusieurs raisons. M. Halevy a précédé son concurrent à l'Institut; il occupe en ce moment la place de professeur de contre-point et de fugue au Conservatoire, suivant toutes les lois de la hiérarchie et de la justice, car on doit être capable de remplir cet emploi pour exercer ensuite les fonctions de professeur de compositions dramatiques. Ces fonctions reviennent donc de droit à M. Halevy, qui abandonnera sa place de professeur de contre-point et de fugue, que pourra demander alors M. Carafa, si cela lui convient.

— Mais vos observations, se prit à dire le ministre, sont on ne peut plus rationnelles, et je ne vois nul inconvénient à ce que cette affaire s'arrange ainsi.

Si ce ne sont les paroles expresses,
C'en est le sens.

D'après cela, M. Halevy succédera sans doute à Paër dans la classe de composition scénique et cédera celle de contre-point et de fugue à M. Carafa.

Voilà aussi où commencera la comédie: voyez-vous M. Carafa professeur de contre-point et de fugue au Conservatoire de Paris ou dans tout autre Conservatoire quelconque? Voyez-vous M. Carafa disant comme Ledru dans *les Deux précepteurs*, de M. Scribe: Ah çà! ils savent donc tous le latin ici?

Cela rappelle le trait de Nicolo Isouard cherchant la réponse à un sujet de fugue qui n'était pas un sujet de fugue; cela rappelle cette naïveté de feu Brazier s'escrimant à faire un travail mythologique et fabuleux qu'on lui avait demandé, disait-il, sur la vache Io, à laquelle il donnait l'appellation du chiffre arabe et qu'il nommait ingénuement la vache 10.

M. Carafa serait au Conservatoire comme ce Ledru dont nous venons de parler et qui dit au père de son élève: Faites-moi le plaisir de m'apprendre ce que je dois enseigner ici.

L'illustre compositeur a bien autre chose à faire qu'à se préoccuper de ces éteignoirs de tout génie, de toute imagination,

Contre-point, canon, fugue et tous ces mots savants
Qui sont, dit Carafa, vides et décevants,
Comme la catachrèse et la métonymie,
Que mons Pradon prenait pour termes de chimie.

Que devait faire M. Carafa en cette délicate conjoncture? Ne pouvant être professeur, il s'est fait novateur. Académicien révolté, en haine des règles qu'il ne connaît pas, il attaque un règlement de l'Institut qui détermine le travail des concurrents pour le grand prix de Rome. Ce règlement porte qu'indépendamment de la grande scène dramatique qu'ils doivent mettre en musique, et par laquelle ils sont obligés de faire preuve de quelque connaissance du théâtre, les aspirants au prix de Rome écriront une fugue à deux sujets et à quatre voix, suivie d'un contre-point double à la douzième, etc. On devine que c'est cette dernière partie du règlement que M. Carafa traite militairement, cavalièrement, et veut balayer à coups de cravache; mais ce coup d'état, il ne l'a pas porté tout seul, il s'est fait appuyer par le nouveau récipiendaire, le nouvel immortel, l'auteur de *la Vestale*, M. Gaspard Spontini; et voici comme il a été procédé à cette régénération ou proscription.

On sait que la classe des beaux arts à l'Institut se compose, avec les six compositeurs formant la section musicale, de peintres, de graveurs, d'architectes, de sculpteurs et

autres artistes qui tous aiment beaucoup la musique, mais s'y connaissent fort peu. Ils jugent de cet art comme des gens du monde ; c'est-à-dire qu'ils entassent lieux communs sur lieux communs en disant que le sentiment seul suffit pour apprécier les effets de la musique ; que la science est inutile, si même elle n'est nuisible en pareille matière. On conçoit qu'il a été facile de persuader à ces gens-là que le contre-point et la fugue exigés par le règlement de l'Académie est chose pédantesque, arriérée, et qu'il faut supprimer ces restes de la féodalité musicale; on conçoit que MM. Carafa (1) et Spontini, qui se disent très versés dans la connaissance de la fugue, mais qui seraient fort embarrassés de le prouver, soient les promoteurs d'une pareille mesure. Il paraîtrait que l'Académie l'a prise cependant en considération et veut y donner suite.

MM. Chérubini, Berton, Auber et Halévy, qui forment le complément de la section de musique, menacent et sont même décidés à se retirer sur le mont Aventin comme le peuple de la ville éternelle qui ne voulait point sanctionner les décrets du sénat.

Les choses sont en cet état : les partis s'observent, se menacent même, mais courtoisement cependant, comme au moment d'engager l'affaire à Fontenoy les officiers des deux armées se saluaient avec politesse et s'invitaient mutuellement à prendre l'initiative de commencer le feu : « A vous messieurs les Anglais ! — A vous messieurs de la maison du roi ! »

Quoi qu'il en soit, il est curieux de voir MM. Carafa et Spontini entre Palestrina, Jomelli, Pergolèse, Scarlati, Marcello et Cherubini, leurs compatriotes, et Haendel, Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Weber, Meyerbeer et Spohr proscrivant le contre-point, la fugue, et tout savoir par lequel ces illustres maîtres ont conquis une juste et impérissable renommée.

Si M. Carafa voulait ne faire seulement que du paradoxe spécieux comme quelques gens à léger savoir et sans conséquence en font en attaquant systématiquement quelques unes des grandes célébrités que nous venons de mentionner, on se contenterait d'en rire, si toutefois la critique était d'une forme spirituelle et pittoresque; mais le nouvel académicien ne va à rien moins qu'à saper, détruire les bases de l'enseignement, qu'à mettre le caprice, la fantaisie, qui se décore toujours orgueilleusement du nom de génie incompris, à la place du style sévère, pur, du talent acquis.

Le titre de réformateur a séduit M. Carafa; mais il faut une autre puissance de facultés que celle qu'il possède pour le mériter. Rossini n'a rien renversé : il a enrichi la forme, mais n'a point touché au fond de l'art.

Voltaire, avec toute son audace réformatrice, est à peine parvenu à changer l'*o* en *a* dans notre langue. La restauration vit surgir en ce genre un novateur qui obtint une une sorte de célébrité, M. Marle. Ce monsieur voulait nous faire écrire les mots comme nous les prononçons : sa bizarre tentative eut peu de succès.

M. Carafa sera-t-il le Voltaire ou le Marle de notre syntaxe et de notre orthographe musicales? Nous pensons qu'il a toutes les chances possibles pour acquérir plus tôt la célébrité du second que celle du premier.

Henri BLANCHARD.

(1) Dans l'examen d'un traité de contre-point présenté dernièrement à l'Institut par un jeune compositeur plein d'avenir et renvoyé à la section de musique, M. Carafa se récria beaucoup sur la suite d'octaves et de quintes que présentaient la basse et la partie supérieure d'un contre-point double à l'octave et à la douzième qui doivent nécessairement offrir ces intervalles et qui ne sont que de forme. M. Carafa ignore sans doute qu'il n'y a pas d'autre manière d'écrire le contre-point double, triple, quadruple; que c'est le moyen d'obtenir un chant qui devienne bonne basse *et vice versâ*. Les scrupules, l'exclamation et l'ironie de M. Carafa, en cette occasion, pourraient donc se comparer à ceux d'un écrivain qui trouverait que les règles de la versification sont violées ici, et verrait un *hiatus* entre le dernier mot de ce premier vers et le premier mot du second :

Grand Dieu! tes jugements sont remplis d'équité,
Et nous bénissons tous ta puissance infinie.

MEYERBEER A BOULOGNE.

Et lui préfère aussi les Muses aux Sirènes (1).

Boulogne est une ville de province heureuse entre toutes les villes de province de France. Quand le soleil d'août darde ses rayons sur les remparts qui entourent cette cité, sur le sable de sa côte, si favorable aux baigneurs, les hommes de lettres, les artistes les plus distingués de l'Europe y arrivent de toutes parts. Parmi ces artistes, nous comptons en ce moment le célèbre auteur de la musique du *Crociato*, de *Marguerite d'Anjou*, de *Robert-le-Diable* et des *Huguenots*. Digne successeur de Gluck, et réunissant, comme lui, la force, l'expression dramatique, l'entente parfaite des passions, aux chants les plus vrais, les plus beaux de dessin, Meyerbeer est la gloire de notre scène lyrique, depuis que le seul homme pouvant lutter avec lui s'est, par suite de fâcheries avec notre administration des beaux-arts, retiré, comme Achille, dans sa tente. On ne sait en vérité ce que l'on doit le plus admirer dans Meyerbeer, soit qu'on s'arrête à l'effet général de ses partitions, soit qu'on étudie les détails particuliers de leur orchestration. Cette orchestration est d'une profondeur, quant à la science des accords, à l'enchaînement des motifs, à l'imprévu des nuances, qui, jusqu'à lui, n'a pas été égalée : c'est tout à la fois Michel-Ange et Raphaël, Corneille et Racine ; c'est, en un mot, en musique, la merveille de l'âme et de l'esprit humain !

Dans les morceaux d'ensemble, Meyerbeer est au-dessus de tous les éloges... Nous rappellerons ce passage, inséré en 1837 dans le *Monde dramatique*, et caractérisant l'effet du chœur des moines, au quatrième acte des *Huguenots :*

« Comme le fanatisme, la vengeance et la soif du sang » sont bien peints dans la musique sur ces paroles :

» Ni grâce, ni pitié, frappez tous sans relâche
» L'ennemi qui s'enfuit, l'ennemi qui se cache...
» . . . . . . Que le fer et la flamme
» Attaquent le vieillard, et l'enfant et la femme :
» Anathème sur eux ! Dieu ne les connaît pas!...

» Ce rhythme en quelque sorte étrange, ce roulement de » tambour renforçant celui des timbales, et qui produit un » effet neuf, inouï, renversant; ces voix rauques et sanguinaires, rendues plus âpres encore par cette succession de » *secondes* qui se résolvent en harmonie pleine, entière, » foudroyante, harmonie de meurtre, tout cela forme un » tableau comme il n'en est sorti du pinceau d'aucun peintre, d'aucun poëte, d'aucun auteur ou compositeur dramatique. Le drame effrayant de la Saint-Barthélemy disparaît devant ce drame effrayant de Meyerbeer : c'est de

(1) L'abbé Arnault a écrit dans le temps ce vers au bas du portrait de Gluck :

« Il préféra les Muses aux Sirènes. »

» l'histoire idéalisée, c'est Homère élevant la guerre de » Troie à la hauteur de son génie!...

C'est ainsi que nous avons senti, compris cet admirable poëme musical à la première audition des *Huguenots*, et qu'il a été compris et senti par une actrice célèbre et par l'auteur du roman de *Cinq-Mars*, qui se trouvaient avec nous. Que l'on rapproche ce chef-d'œuvre de profondeur et d'énergie de la romance pleine de mélancolie et de charme du premier acte et des chœurs suaves du second, et l'on embrassera l'immensité du talent de celui qui les a créés.

Ce grand artiste est à Boulogne; il s'y plait, il commence à y éprouver les effets salutaires de nos bains de mer; il s'y repose des fatigues de son art, en songeant, sans efforts, à un ouvrage presque achevé, et qui est destiné à notre première scène lyrique.

L'auteur des *Huguenots* est non seulement un homme de génie, mais c'est encore un homme spirituel, aimable, plein d'instruction, de bonté, et du meilleur ton. Sa conversation est simple, quoique vivement colorée. Il raconte avec une grâce parfaite, et, chose bien rare dans notre siècle, il ne parle que très peu de lui, et seulement lorsque son interlocuteur l'y oblige. Ses jugements sur les autres artistes sont d'une grande bienveillance, et l'on voit que l'envie n'a jamais pénétré dans cette âme élevée et pure. Bien différent de ces demi-talents, contempteurs des œuvres du passé, jaloux des œuvres contemporaines, il faut l'entendre exprimer son admiration pour Gluck, Mozart, Haendel, Grétry, Méhul et pour Rossini. Il me disait, à propos de *Richard Cœur-de-Lion* : « C'est un chef-d'œuvre » d'expression dramatique, et tous ceux qui tenteraient de » refaire cet ouvrage y échoueraient. » Ses appréciations sur les qualités naturelles qui font l'artiste musicien sont d'une justesse de sentiment remarquable. « Pour faire de » la belle musique, m'a-t-il dit encore, il faut un sens droit » et une organisation mélancolique. » Les idées religieuses et d'ordre social sont fortement empreintes dans la conversation de Meyerbeer, et lui donnent cette sorte de gravité qui sied au génie et commande le respect et l'estime. Excellent fils, il a pour sa mère, qui approche de la vieillesse, les soins les plus touchants, et c'est avec des larmes dans la voix qu'il parle de la perte prématurée de son frère Michaëlbeer, auteur de la tragédie de *Struansée*, qui, comme lui, tenait en ses mains une lyre d'or que la mort vint lui arracher. — Aussi soucieux qu'un Français de la gloire de cette belle France, qui a adopté son talent, Meyerbeer s'inquiète beaucoup en ce moment de la réunion projetée de l'Opéra et du Théâtre-Italien. Sa raison lui fait sentir que ce projet de spéculateurs foulant l'art aux pieds pour ne songer qu'au lucre, en dénaturant une des belles créations du siècle de Louis XIV, serait la ruine de l'un et de l'autre théâtre; elle lui fait sentir qu'il serait la source de rivalités destructives, en donnant gain de cause à ce faux dilettantisme, qui déjà, sous la Restauration, aidé par un directeur des beaux-arts à gants jaunes avait juré l'anéantissement de notre première scène lyrique. Son opinion à cet égard est appuyée à Paris par tous les hommes de talent, Auber, Berlioz, Halévy, Chérubini, Berton, Scribe, Jouy; et dans la province, les vrais amateurs n'ont qu'une voix sur ce point. — Espérons que le ministre de l'intérieur ne se laissera pas circonvenir, et qu'il conservera dans tous ses droits un théâtre qui n'eût jamais dû sortir des mains du gouvernement, pour passer en celles de banquiers qui en font argent et marchandise.

Meyerbeer est d'un tempérament éminemment nerveux; sa taille est peu élevée, mais bien prise, et tous ses mouvements ont de la grâce et de l'aisance. Sa tête est expressive et spirituelle, et il y a dans ses yeux et dans sa bouche une finesse, une douceur qui, dans certains moments, font place à une notable énergie. J'ai vu peu de fronts plus distingués de forme, plus révélateurs d'une haute intelligence que le sien. Lorsqu'il parle, cette partie de sa physionomie s'anime, et offre de ces lignes qu'on remarque dans les bustes d'Homère et de Walter Scott. — C'est après avoir saisi ces nuances par une observation minutieuse et remplie d'intérêt, que j'ai placé sous son portrait ces quatre vers.

« Dieu, dans sa puissance infinie,
» Lui fit de tous les dons l'un des plus précieux,
» En imprimant sur son front majestueux
» Le type sacré du génie! »

La présence de Meyerbeer à Boulogne a vivement impressionné tout notre petit monde musicale. La Société philharmonique, tenant à honneur de le placer sur le tableau de ses membres, où figurent déjà Cherubini, Berton, Lesueur, Catel, et autres illustres compositeurs, a fait auprès de lui une démarche solennelle. Les membres de son comité se sont présentés en corps, ayant à leur tête leur vénérable président, chez le grand compositeur, et lui ont offert le diplôme d'associé honoraire, qu'il a reçu avec la plus gracieuse bienveillance. — Il est entré dens des détails tout particuliers sur l'éducation musicale à Boulogne, sur les avantages immenses que l'art retirerait de l'institution des sociétés philharmoniques, et a donné les encouragements les plus flatteurs aux efforts de ceux qui tendent à populariser le culte de Polymnie parmi nous.

Oui, Boulogne est une ville de province heureuse entre toutes les villes de province de France.

P. Hédouin,
Vice-président de la Société philharmonique.

Biographies.

STANISLAS MATTEI.

Les grands ouvrages de théâtre d'une part, de l'autre les bluettes, voilà, de nos jours, les deux grands mobiles des réputations musicales; il faut s'attacher soit à l'anneau supérieur, soit à l'anneau inférieur si l'on veut se trouver en vue; cette chaîne ressemble assez à la danse provençale appelée *farandoule*, dont on n'aperçoit distinctement que la tête et la queue, tout le reste ne s'observant qu'en masse et avec une sorte de confusion. On pourrait prouver cependant que le compositeur d'église, le théoricien, le professeur seraient bien aussi, parfois du moins, dignes de quelque attention; je crois donc pouvoir appeler celle de nos lecteurs sur un célèbre musicien bolonais dont je ne sache pas que le très peu amusant secrétaire de l'Académie des Beaux-Arts, M. Quatremère de Quincy, ait jusqu'à ce jour fait l'éloge, bien que notre professeur fût correspondant de cette Société, et qu'à ce titre il eût droit au panégyrique accoutumé.

Stanislas Mattei naquit à Bologne le 10 février 1750. Son père, Giuseppe Mattei, pauvre et honnête artisan, exerçait l'état de serrurier. Stanislas ne reçut dans son enfance d'autre instruction que celle qui se donne dans les écoles de charité, savoir: les éléments de la langue latine et de l'arithmétique. Ce fut cependant un grand bonheur que son père, malgré sa pauvreté, consentit à ce qu'il fréquentât ces classes et ne prétendit pas, ainsi qu'il arrive trop souvent, tirer parti de son fils en lui apprenant son métier dès l'âge le plus tendre et en employant ainsi tout son temps. Il pensa fort sagement que l'exercice d'une profession mécanique n'exclut pas la nécessité d'acquérir au moins une instruction vulgaire, et une telle opinion,

devenue générale aujourd'hui, mérite d'être remarquée dans un ouvrier bolonais qui vivait au milieu du siècle dernier. Le bon sens de Giuseppe le servit bien en cette occasion, car Stanislas montra tout aussitôt de l'application et du goût pour l'étude, en sorte que dès l'âge de huit ans il était remarqué parmi ses jeunes camarades.

Ses dispositions pour la musique ne tardèrent pas non plus à se manifester, et purent presque aussitôt, par suite de circonstances favorables, se développer sans aucun obstacle. A cette époque l'ordre des mineurs conventuels ou cordeliers occupait, à Bologne, le beau couvent de Saint-François, et dans la belle et vaste église qui en dépendait il y avait tous les jours messe et vêpres en musique, sans parler des jours de fête où s'exécutaient des morceaux de grande dimension, le plus ordinairement avec orchestre et à grand nombre de voix; il y avait quelquefois jusqu'à quatre chœurs. A peine Stanislas sortait-il de l'école, tant au milieu du jour que le soir, qu'il courait à Saint-François entendre l'office. Du haut de la tribune où il battait la mesure, le père Martini remarqua l'assiduité de l'enfant et l'intérêt avec lequel il paraissait écouter la musique; il le fit venir, le questionna, reconnut ses heureuses dispositions et l'admit bientôt au nombre de ses élèves en lui offrant toute facilité pour entrer dans son ordre comme novice et se chargeant à cet égard de toute la dépense nécessaire; c'était une des coutumes de cet excellent religieux.

Puisque j'ai nommé l'église Saint-François de Bologne, on me permettra d'ouvrir ici une parenthèse pour dire que cet immense vaisseau, presque aussi grand que celui de S. Petronio de la même ville, sert aujourd'hui de dépôt à la douane; les chapelles latérales sont devenues des écuries, les portes ont été murées, les vitres des fenêtres brisées, les peintures anéanties par manque de soin et d'entretien; il est inutile d'ajouter que l'église a été entièrement dépouillée et que nombre de monuments ont disparu ou bien ont été mutilés. Les conquêtes et les révolutions peuvent être une fort belle chose, mais il faut pour cela qu'elles n'entrainent point la destruction ou la détérioration des plus beaux et des plus respectables édifices. Fallait-il absolument prendre une église pour y placer la douane? on pouvait en choisir une autre; si les gens de goût et de sens eussent été consultés il y a quarante ans à ce sujet : Gardez-vous, se seraient-ils écriés unanimement, gardez-vous de fermer Saint-François! S'ils l'étaient aujourd'hui : Rouvrez vite Saint-François, envoyez promener douane et douaniers, diraient-ils tous d'une voix.

Ainsi placé sous la protection du P. Martini, Stanislas revêtit l'habit religieux, et, pénétré d'une piété sincère et tendre telle que son maître était digne de l'inspirer, il prononça ses vœux à l'âge de seize ans et continua de s'adonner à l'étude de la philosophie, de la théologie, et plus particulièrement de la musique. Ses progrès dans la composition furent tels qu'il devint bientôt l'accompagnateur du couvent et fut ensuite désigné par Martini, tant pour le remplacer dans les leçons qu'il donnait à une quantité considérable d'élèves que pour battre la mesure à l'église lorsque sa santé, devenue mauvaise, ne lui permettait pas de remplir ses fonctions.

Cependant Mattei, tout en suivant ses études musicales, n'avait pas négligé les études ecclésiastiques ; il fut ordonné prêtre sitôt qu'il eut atteint l'âge fixé par les canons, et dès lors il ne cessa de remplir avec la plus scrupuleuse exactitude les nouveaux devoirs de sa profession, passant des journées entières à son confessionnal vers lequel accouraient quantité de gens attirés surtout par la piété, la simplicité, la droiture et le désintéressement du bon père. Il fut même dès cette époque le confesseur de plusieurs personnages marquants en divers genres; son maître devenu son frère et son ami se mit sous sa direction spirituelle, et à sa mort, arrivée le 3 août 1784, il eut la consolation d'être assisté au moment suprême par le plus cher et le plus reconnaissant de ses élèves qui ne le furent pas tous à beaucoup près. Avant de mourir le P. Martini prononça ces mots qui furent les derniers : *Je sais en quelles mains tombent mes livres et mes papiers.* C'était assez faire l'éloge de son élève. Mattei avait étudié sous le P. Martini et vécu avec lui pendant dix-huit ans; dans une lettre au P. Della Valle, l'élève, après avoir raconté les circonstances de la mort de son maître, ajoute ces mots d'une simplicité vraiment touchante : « Depuis dix ans il était mon confesseur et j'étais le sien, et j'ai toujours eu lieu d'être édifié de sa conduite vraiment chrétienne et religieuse, (et plût à Dieu que j'en eusse profité). Pensez quelle doit être ma douleur en perdant un maître qui a été véritablement pour moi un père et un ami. J'ai passé avec lui dix-huit années et j'étais seul présent à sa mort ; mais j'espère qu'il est dans le ciel, il n'est donc pas perdu pour moi. »

Quelles que soient les opinions religieuses que l'on professe il me semble difficile de n'être pas ému par ce tableau de deux bons moines dont l'un a élevé et instruit l'autre, qui en avançant en âge devient son émule en vertus et en talents, et qui vivant ensemble dans la plus parfaite union s'assistent au spirituel comme au temporel, versant dans la conscience l'un de l'autre leurs plus intimes secrets; entre eux la confession n'est qu'un nouvel épanchement de l'amitié ; et si l'un quitte cette terre, il semble qu'il ne parte le premier que pour préparer la place de son ami auquel il a donné rendez-vous dans l'éternité.

Après la mort du P. Martini, le P. Mattei prit la direction du chœur de musique de Saint-François ; le général de l'ordre, sur la demande du titulaire, l'avait nommé à cet emploi dès 1770, quand il n'avait encore que vingt ans; le P. Martini avait pris cette précaution connaissant bien le caractère de Mattei qui se serait facilement laissé écarter par ces intrigants dont l'activité dissimule en quelques cas et pour quelque temps l'ignorance et la nullité, ignobles charlatans de l'art que l'on rencontre partout, dans les cloîtres comme ailleurs, et qui n'auraient pas manqué d'agir en tout sens, *per fas et nefas*, et seraient peut-être parvenus à écarter le vrai mérite, la véritable capacité.

Quoi qu'il en soit, Mattei qui jusqu'alors n'avait donné que peu de morceaux de sa composition, soit qu'il eût l'honorable scrupule de ne point faire exécuter ses ouvrages aux dépens de ceux de son maître, soit qu'il crût prudent d'attendre que l'étude eût amené son talent à une parfaite maturité, s'abandonna aux inspirations de l'art excitées et épurées par l'esprit religieux, et chacun de ses ouvrages parut aux auditeurs un nouveau progrès. Dans tout ce que j'ai examiné de ses compositions manuscrites, j'en ai trouvé fort peu d'antérieures à 1770; il est du reste possible que Mattei en ait détruit plusieurs comme peu dignes de lui. Ces premiers morceaux sont presque tous à huit parties en deux chœurs, selon l'usage fort répandu encore à cette époque ; on y remarque une grande vivacité dans l'alternation des deux masses, et de temps en temps l'introduction de passages qui durent alors exciter quelque surprise parmi les vieux contre-pointistes attachés à l'ancienne rigueur du style ecclésiastique. Dans les morceaux à quatre parties, Mattei est encore plus hardi, on voit aussi qu'il attache à l'orchestre plus d'importance que son maître et que tous ses compatriotes, qui, surtout dans la musique d'église, n'y mettaient alors aucun prix.

Ce fut aussi vers cette époque que Mattei composa la musique d'un petit opéra destiné non au théâtre, mais au séminaire de Bologne, et représenté devant le cardinal arche-

vêque Giovanetti. Cette bluette d'école écrite dans le style de Cimarosa avait pour titre : *Il Librajo*. On ne sait ce qu'est devenu le manuscrit ; je n'ai pas retrouvé non plus la partition de l'oratorio de Métastase, *la passione di N. S. Gesù Cristo*, représenté durant le carnaval de 1792, et qui soutint la comparaison avec les compositions de deux maîtres distingués Basili et Carruso ; il paraît même que l'oratorio de Mattei fut tout-à-fait préféré, puisque, après la première représentation, on continua de le donner sans alterner avec les compositions de ses concurrents. Il est fâcheux que ces ouvrages, les seuls morceaux étendus que le P. Mattei ait écrits sur paroles italiennes, soient égarés et selon toute apparence perdus. On aime toujours à voir les compositeurs s'essayer dans un genre qui ne leur est pas habituel. La perte de l'oratorio *la Passione* est d'autant plus fâcheuse que des musiciens qui ont pu l'entendre ou en lire la partition, en font le plus grand éloge. Gervasoni par exemple dont en ce cas l'opinion n'est pas à mépriser, en parle (*Nuova Teoria*, etc., p. 180), avec une grande admiration, et après s'être donné en cette circonstance comme l'interprète des juges les plus compétents, il loue l'expression des sentiments religieux et le bon goût de cette composition, qualités, dit-il, qui s'y montrent à un plus haut degré que dans les ouvrages écrits en ce genre par les meilleurs maîtres.

L'invasion française vint interrompre les fructueuses et inoffensives études du bon Père, qui resta plusieurs années sans écrire pour les églises, où l'on ne faisait presque plus de musique ; il eut peut-être alors quelque velléité de composer pour le théâtre, car j'ai vu dans ses papiers des fragments qui m'ont paru ne pouvoir appartenir qu'à une action théâtrale, mais il ne donna point suite à ce projet. Lorsque les couvents furent supprimés en 1798, Mattei se soumit avec résignation et rentra dans le monde, non sans regretter l'habit de Saint-François, non sans reporter souvent des yeux humides de larmes vers le cloître où il avait reçu les leçons d'un maître sur les traces duquel il marchait avec tant de succès, l'imitant dans la pratique de l'art comme dans celle de la vertu. Malgré la juste douleur que lui causait ce changement qui venait inopinément bouleverser son avenir, il sut se soumettre aux circonstances et ne songea qu'à tirer de ses talents les moyens de mener une vie honorable et indépendante. Il ne se joignit jamais aux déclamations et aux intrigues contre l'autorité alors existante, se renfermant tout entier dans la profession de son art ; j'en ai trouvé dans ses papiers une preuve assez singulière. Sur la copie d'un psaume de sa composition, écrit en 1795, un de ses élèves mit le titre suivant : ***Cum invocarem*, etc., *del Padre maestro Stanislao Mattei, minor conventuale, checchè ne dica l'ateistica reppublica italiana.***

> *Pallida e truce invidia si rabusti*
> *Che di nuocere a lui stolto è il desioo*
> *Lo guati e taccia e il soppraciglio arrusti.*

Mattei, sans approuver ni désapprouver son élève, prit sur-le-champ une plume et effaça ce qui n'avait été écrit que pour lui faire plaisir et pour vexer la république italienne à laquelle de pareilles bravades ne faisaient probablement pas grand tort. C'est en raison de la diversité des encres employées l'une à écrire, l'autre à effacer, que je suis parvenu avec quelque peine à lire ce tercet assez mauvais du reste et dont les deux rimes sont d'un italien un peu équivoque. La véritable politique des artistes dans les révolutions doit toujours être celle de Mattei : regretter, s'il y a lieu, le passé, supporter le présent, espérer dans l'avenir, et cependant s'adonner tout entier à l'exercice de son art sans s'avilir avec personne, sans prostituer une noble profession, mais aussi sans se compromettre inutilement par de sottes et puériles rodomontades.

La première chose que fit Mattei en retournant à la vie séculière fut de prendre avec lui sa mère qu'il eut la consolation de conserver jusque dans un âge fort avancé. Il s'adonna dès lors tout entier à l'enseignement de la composition et forma de nombreux élèves ; sa réputation comme professeur ne tarda pas à s'étendre dans toute l'Italie et de là dans les pays étrangers ; beaucoup de voyageurs amateurs ou artistes eurent avec lui des relations et trouvèrent à profiter de ses conseils. Ainsi ce n'est pas sans un vif plaisir que j'ai lu sur plusieurs de ses manuscrits : *Copié pour tel ou tel*. Je ne puis résister au plaisir de nommer parmi ceux qui se sont ainsi procuré des ouvrages de notre compositeur un amateur français des plus distingués, M. Ardisson, qui a laissé dans presque toutes les villes d'Italie des souvenirs de ses talents et de sa générosité, souvenirs qui sont, je puis l'assurer, encore vivants dans bien des cœurs ; combien de fois j'ai entendu les musiciens dont il avait encouragé les premiers succès prononcer son nom avec cette effusion de respect et de reconnaissance à laquelle le cours des années ne saurait porter atteinte et dont je trouve tant de plaisir à me faire en ce moment l'interprète !

Une société dont l'existence remonte à une époque assez éloignée et qui avait survécu à la destruction de divers établissements semblables, l'Académie des *Philharmoniques* de Bologne voulut alors faire à Mattei un honneur particulier. Il paraît qu'il avait fait déjà partie de cette Société, et d'après une note d'un de ses manuscrits, il en aurait été le président ou, comme l'on dit dans cette Académie, le *prince* dès 1794 ; peut-être en fut-il exclus ou dut-il se démettre comme faisant partie d'un ordre religieux ; je n'ai pas pour le moment les moyens de vérifier l'exactitude de ces faits. Quoi qu'il en soit, en 1799 l'Académie le nomma associé honoraire et dérogea en cette occasion à la règle qui l'avait éloigné de la société. Plus tard, en 1801, il fut nommé l'un des *statutari*, sans qu'il eût à se soumettre aux épreuves auxquelles doivent s'assujettir les candidats.

Ce fut dans cette même année que s'ouvrit à Bologne le *Lycée communal de musique*. Mattei fut nommé professeur de contre-point, non sans quelque difficulté, car il avait deux concurrents d'un vrai mérite dans Lorenzo Gibelli et D. Valerio Tesei, sans parler du vieux Zanotti dont les compositions étaient encore en grande réputation dans ce temps. Gibelli, s'étant contenté de la classe de chant, la lutte eut lieu entre Tesei et Mattei, mais celui-ci ne tarda pas à réunir tous les suffrages et fut proclamé professeur de contre-point, emploi qu'il exerça jusqu'à sa mort.

Lors de la réforme de l'*Académie*, depuis *Société italienne des sciences, lettres et arts*, en 1808, Mattei fut l'un des huit membres de la section de musique. On sait que cette société a cessé d'exister en même temps que le royaume d'Italie.

Cependant la réputation de Mattei, comme professeur, ne tarda pas à se répandre dans toute l'Europe, et le soin qu'il apportait aux fonctions de l'enseignement donna lieu à la publication de ces excellentes basses chiffrées dont nous aurons bientôt à parler. On fit à Mattei diverses offres pour aller s'établir hors de sa ville natale ; il les refusa toutes, trouvant que les modiques honoraires de sa place joints à ce qu'il pouvait gagner soit en faisant exécuter des messes dans les églises de Bologne, soit en donnant des leçons particulières, suffisaient complétement à ses besoins et à ceux de sa vieille mère.

On offrit également à Mattei la direction du chœur de diverses basiliques, et particulièrement de celles de Lortete

et de Padoue; il ne crut pas devoir les accepter, mais il prit avec plaisir le même emploi dans la collégiale de Sainte-Pétronne, et composa beaucoup de musique pour l'usage de cette église. Il saisit plus tard l'occasion de témoigner sa reconnaissance à la duchesse de Lucques, qui l'avait nommé son maître de chapelle honoraire, en dédiant le seul ouvrage qu'il ait publié au prince Charles-Louis de Bourbon.

Mattei s'est fait un trop grand honneur par les nombreux élèves qu'il a formés (dès 1812 on en comptait plus de 150) pour que l'on ne cite pas les deux d'entre eux dont la réputation est devenue européenne, Rossini, et plus tard Donizetti (1).

A propos de Rossini, je ne veux pas manquer l'occasion de relever ici une erreur fort répandue, et sur laquelle il est bien temps d'éclairer le public. Quand on parle de la jeunesse de cet homme de génie, on ne manque jamais de répéter à satiété qu'il passa dans l'oisiveté ses premières années, ne songeant qu'à se divertir, n'étudiant jamais, se moquant de ses maîtres et de ses parents; enfin l'on croit ajouter à sa gloire en représentant son adolescence comme celle d'un vaurien et d'un fainéant, en sorte qu'il n'est pas rare de trouver des jeunes gens qui se croyent des Rossini parce qu'ils passent des journées à l'estaminet sans étudier autre chose que les cartes ou le billard. Je prendrai la liberté de dire à ces messieurs que Rossini, lorsqu'il vint à l'âge de quinze ans étudier sous Mattei, s'adonna au contraire à l'étude avec une ardeur extrême : non seulement il travaillait assidûment avec son maître, qui n'avait pas eu de peine à deviner son génie, mais il mettait en partition des quatuors de Mozart et d'Haydn, et fort souvent après avoir fait de la musique en société de quelques camarades, il se hâtait de rentrer pour noter les passages et effets qui l'avaient frappé. Je tiens de lui-même qu'il a lu et étudié beaucoup de musique de toutes les époques, cherchant partout ce qui pouvait lui ouvrir de nouvelles routes, et voulant d'abord bien connaître toutes celles qui avant lui avaient été pratiquées. Que l'on ne s'y trompe pas, quand l'homme de génie perd une journée, il la redemande souvent à la nuit; le génie est toujours compagnon du travail, et bien que Rossini eût reçu de la nature une pénétration et un tact qui ne le trompèrent jamais, bien qu'il fût doué d'une excellente mémoire, d'une prodigieuse facilité dans l'analyse mentale des formes et des effets de la musique, soit dans sa partie technique, soit dans sa partie dramatique, sans le travail, ces inappréciables qualités n'auraient eu qu'une faible portée, se seraient successivement amoindries, troublées, effacées, et auraient fini peut-être par disparaître, tandis qu'un exercice de tous les jours, de tous les instants, n'a cessé de les entretenir, de les développer, de les accroître, en sorte que tout le monde s'étonne aujourd'hui que l'artiste si heureusement né ait voulu s'arrêter de si bonne heure et que personne ne peut lui pardonner le repos obstiné dans lequel il semble se complaire. Il est triste en effet de n'avoir plus à le louer que par des regrets glorieux et stériles.

Et cet élégant Donizetti, dont les mélodies claires et gracieuses, l'instrumentation légère, les formes hardies et incisives charment aujourd'hui tant de théâtres, vous imaginez-vous que cette facilité de composition qui donne à tous ses ouvrages une tournure naturelle et dissimule souvent avec tant de bonheur l'absence d'invention, lui soit venue sans peine et sans une longue application? Non seulement il a dû travailler, mais que de fois il a dû s'ennuyer pour s'instruire! Ecoutez : Quand Donizetti eut passé plusieurs années à l'école de Bergame, sous la direction du très estimable Simon Mayer, celui ci lui conseilla d'aller se perfectionner sous Mattei avant de se livrer à la composition théâtrale. Mattei était déjà vieux à cette époque et tenait à ses habitudes; pour obtenir de lui des leçons particulières, le jeune Donizetti devait aller le relancer dans quelque église de la ville où le bon religieux, passé à l'état de prêtre séculier, allait ordinairement faire ses dévotions ou confesser dans l'après-dinée. Donizetti revenait avec lui à Sainte-Pétronne où Mattei ne manquait jamais de venir dire son chapelet vers l'heure de l'*Ave Maria*, c'est-à-dire au coucher du soleil; l'élève s'agenouillait à côté de son maître et priait avec lui, puis le reconduisait jusque vers Santa-Catarina di Porta Saragozza où il demeurait; arrivé là, Donizetti devait faire la partie de cartes avec la vieille mère du professeur. Mattei soupait, et ce n'était enfin qu'après cela qu'il donnait un coup d'œil aux essais du futur auteur de *Parisina*, qui pouvait avoir alors seize ou dix-sept ans. Un élève qui, à cet âge, se soumettait à tout pour recevoir en particulier les conseils d'un maître dont il appréciait la haute capacité, méritait d'obtenir les succès qui lui ont valu la place qu'il occupe parmi les compositeurs de l'époque.

J. Adrien de La Fage.

(*La suite et fin au prochain numéro.*)

(1) Voici les noms de quelques élèves de Mattei qui ont acquis de la célébrité, soit à Bologne, soit en d'autres lieux de l'Italie, *Gian-Agostino Perotti*, *Ferdinando Robuschi*, *Gasparo Rugali*, *Antonio Morini*, *Giambattista Gajani*, *Luigi Palmerini*, *Angelo Tesei*, *Giuseppe Pilotti*, *Francesco Morlacchi*, *Benedetto Donelli*, *Luigi Bortolotti*, *Gaetano Gorticelli*, *Andrea Nencini*, *Tommaso Marchesi*, etc.

Correspondance.

Wiesbaden, 23 août 1839.

Nous venons de posséder à notre tour les deux illustrations voyageuses, Thalberg et de Bériot. On ne peut dire la fureur passionnée avec laquelle se sont vus accueillir chez nous le toucher savant et consciencieux de l'un, le suave et mélodieux violon de l'autre. Tout était préparé, l'entrepreneur de la maison de conversation avait livré sa grande salle; elle était comble; un millier de personnes s'y était à grande peine entassé. C'étaient les heureux, les enviés; au dehors d'autres cherchaient à saisir quelques accords, quelques phrases ravissantes des célèbres artistes; au dedans, un silence de respect et d'admiration ne laissait perdre à l'oreille aucune des beautés de détail, rien du merveilleux ensemble. Puis quand le son des dernières notes se fut évanoui, l'orchestre de Wiesbaden, renommé à si juste titre et qui de sa tribune ordinaire avait joui de ce prodigieux talent, applaudit et salua par des fanfares prolongées; l'enthousiasme fut surexcité, on trépigna. Aussi les deux virtuoses disaient-ils que nulle part ailleurs, le public ne leur avait témoigné pareil empressement, que nulle part on ne les avait aidés de tant de soins et de prévenances dans l'organisation de leur concert. Le lendemain chez la duchesse de Nassau, un autre concert eut lieu dans les délicieux salons du château de Bieberich, séjour actuel de la cour qui se plaît à encourager les arts, à favoriser le talent, à protéger le commerce, l'industrie, le mérite, enfin, sous quelques formes qu'il se produise. Le concert peut, là comme ailleurs, se narrer en deux mots : Miracles de talent, frénétiques applaudissements.

Hélas! pourquoi faut-il que ces fêtes brillantes, ramenées tous les ans par le goût éclairé du souverain et de sa famille, se soient terminées par une catastrophe si funeste. Le lendemain, quand le château de Bieberich frémissait encore des derniers accords de Thalberg et de Bériot, arri-

vait à Wiesbaden la nouvelle accablante de la mort du duc de Nassau, depuis long-temps malade, mais dont l'état ne pouvait faire prévoir ce fatal événement. Tout le monde ressentira celle perte; les artistes, les savants, le commerce auront perdu un protecteur; il sera pleuré même des étrangers qu'attiraient près de lui l'affabilité, le bon cœur qu'on lui connait, et qui le rendaient si recommandable. Du reste, toute espérance n'est pas perdue. Nous pouvons compter sur l'héritier de la couronne ducale, qui n'est âgé que de vingt-deux ans, mais dont le caractère gracieux et aimable ne laisse pas sans espoir, et dont l'éducation, dirigée par son père lui-même, permet d'entrevoir qu'il représentera dignement le digne caractère qui faisait aimer et respecter le prince que nous pleurons.

Nouvelles.

*** Les monopoleurs qui s'occupent de la réunion du Théâtre-Italien à l'Opéra, gardent le silence en ce moment, mais ils ne travaillent pas moins dans l'ombre, et ils emploient tous les moyens en leur pouvoir pour arriver au but tant désiré. En effet, le ministre peut-il refuser quelques millions de bénéfice de plus à ce pauvre M. Aguado?

*** *La Vendetta*, opéra attribué à M. Ruolz, doit être représenté à l'opéra du 12 au 15 septembre. Les principaux rôles seront remplis par MM. Duprez, Levasseur, et mademoiselle Nathan, cette jeune cantatrice l'espérance de l'Opéra.

*** L'affiche de l'Opéra-Comique annonce pour samedi prochain la première représentation du *Shérif*, opéra en trois actes.

*** Le nouveau ténor de l'Opéra-Comique, M. Masset, s'est fait entendre dans une soirée donnée par M. Adolphe Adam, où l'on a exécuté plusieurs morceaux d'un opéra nouveau de ce jeune compositeur. M. Masset, ce chanteur pour ainsi dire improvisé, a devant lui un brillant avenir, sa voix a de l'étendue, du mordant et de la sensibilité. Les notes de poitrine ont besoin d'être travaillées, mais celles de tête sont brillantes et pleines d'éclat. Il est de toute justice d'attendre la représentation de l'opéra de M. Adam avant d'émettre un jugement. Le piano n'est pas favorable aux auditions.

*** Les échos des bords du Rhin retentissent des accords de Thalberg et Bériot. Ces deux grands artistes y ont donné les concerts les plus brillants. Le 21 c'était à Coblentz, le 22 à Bonn, et le 23 à Cologne. Partout ils excitent l'enthousiasme.

*** A son passage à Coblentz, M. Thalberg a acheté et emporté un piano à queue de la fabrique de M. François Hunten.

*** Nous apprenons à l'instant une bien triste nouvelle. M. Lafont, notre violoniste si pur, si élégant, vient de terminer sa carrière d'une manière déplorable. En voyageant dans le Midi, la diligence où il était a versé, et, dans cette chute, notre grand artiste a reçu des blessures tellement graves que deux heures après cette affreuse catastrophe il n'existait plus. C'est une perte douloureuse pour les amateurs de l'art du violon et pour les nombreux amis de cet artiste distingué et si recommandable par son obligeance et son beau talent.

*** M. Grasset, ancien chef d'orchestre du Théâtre-Italien, et directeur des concerts particuliers du roi, est décédé dimanche dernier à Paris. Ses obsèques ont eu lieu hier.

*** Voilà une nouvelle preuve du charlatanisme employé par les artistes qui parcourent la province, et dont nous avons parlé dans notre dernier numéro. Nous lisons l'annonce suivante dans *Le Breton*, journal de Nantes :

« Deux artistes dont on fait un grand éloge, M. Frédéric Lenepveu, violoniste, et M. Ferriere, violoncelliste, viennent d'arriver à Nantes, et doivent s'y faire entendre très prochainement.

« M. Lenepveu est élève de Baillot, et cet illustre instrumentiste n'en parle jamais que dans les termes du plus tendre attachement comme aussi de la plus entière confiance : « Je te lèguerai ma succession, » lui dit-il, et ce trait-là est un bel horoscope.

« M. Ferrière est élève de Vaslin, le fameux violoncelle, et il a remporté, cette année même, le premier prix au concours du Conservatoire. N'est-ce pas là une bonne garantie?

» Berton (de l'Institut), auteur de vingt opéras délicieux, et doyen des professeurs d'harmonie et de composition, Berton a écrit à l'un de ses amis d'Angers trois lignes, mais qui sont significatives : « Accueillez votre compatriote et secondez-le, mon cher ami, car » c'est un des hommes qui (vous le verrez) fera le plus grand hon- » neur aux arts. Il est dans la grande et belle voix; il a fait des » progrès immenses; ce n'est plus un de nos disciples, c'est un ar- » tiste habile, charmant, que nous aimons tous comme un fils, » mais qui compte aujourd'hui parmi les maîtres... »

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Tours.* — On a donné dans notre ville un concert plein d'intérêt, et dont le produit était destiné aux victimes des derniers orages. L'orchestre nombreux et bien discipliné a exécuté, sous la direction de M. Cremont, plusieurs morceaux remarquables. On a surtout goûté une très belle ouverture de M. Cremont. La scène et l'air de *Guido*, admirablement chanté par une dame que sa haute position nous défend de nommer, ont produit une vive émotion. M. Franchomme, l'habile violoncelliste, s'est aussi fait applaudir dans ce concert, ainsi qu'un jeune violoniste de Vendôme, M. Philidor, qui n'est pas sans mérite.

*** *Clermont.* — Quelques artistes de talent qui voyagent de compagnie ont donné un charmant concert dans notre ville. Ce sont M. et madame Vogel, et mademoiselle Bertuccat; ils ont obtenu un plein succès.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Vienne.* — L'*Enlèvement du Sérail*, de Mozart, après s'être reposé pendant dix-huit ans, vient d'être représenté ici, et a obtenu un succès d'enthousiasme. Mademoiselle Hasselt remplissait le rôle de Constance; c'était un triomphe pour elle. Le rôle d'Osmino a été confié à M. Staudigel. Ce grand chanteur et mademoiselle Hasselt ont été rappelés après la représentation.

*** *Berlin*, 20 août : — Un jeune compositeur, M. Laurent Lortzing, natif de Dusseldorf, élève de l'Ecole royale de musique de Berlin, vient de faire représenter ici, sur le théâtre de Kœnigstadt, son premier essai dans la musique théâtrale : *les Deux Chasseurs* (*die Beiden Schutzen*) opéra-comique en deux actes dont le libretto est d'un anonyme qui en a puisé le sujet dans une pièce française. Cette musique, qui rappelle, surtout dans les morceaux d'ensemble, la facture large et simple de l'ancienne école italienne, a fait fureur dans toute la force du terme. M. Lortzing a été rappelé neuf fois sur la scène, et chaque fois qu'il a paru le public l'a salué de plusieurs salves d'applaudissements. — M. Spontini, qui depuis quelques jours est de retour à Berlin, a repris hier ses fonctions de premier directeur de musique du théâtre royal du Grand-Opéra, en dirigeant l'exécution du *Don Juan* de Mozart. — Mademoiselle Taglioni vient d'arriver ici, venant en dernier lieu de Dobberan, dans le duché de Mecklembourg-Schwerin. On dit que cette célèbre artiste doit donner quelques représentations sur chacun de nos deux théâtres royaux.

Le Directeur, MAURICE SCHLESINGER.

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

6e Année. — 1839. REVUE ET N° 44.

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS,

JOURNAL DES ARTISTES, DES AMATEURS ET DES THÉATRES;

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, F. BENOIST, (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, CASTIL-BLAZE, PHILARÈTE CHASLES, F. DANJOU, STEPHEN HELLER, EDME SAINT-HUGUÉ, ELWART, FETIS père (maître de chapelle du roi des Belges), AD. GUÉROULT, JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, G. LEPIC, LISTZ, MARX, EDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, L. RELLSTAB (rédacteur de la GAZETTE DE BERLIN), GEORGES SAND, J.-G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT A LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE.

Paris.	Départ.	Étrang.
3 m. 8	9 »	10 »
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	34 »	38 »

La Revue et Gazette Musicale paraît le dimanche et le jeudi de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la *Revue et Gazette Musicale de Paris*, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; et chez tous les marchands de musique de France.

Prix d'abonnement à la *Revue et Gazette Musicale*, 30 fr. par année.

IL SERA DONNÉ CHAQUE MOIS UNE LIVRAISON des *ARCHIVES CURIEUSES DE LA MUSIQUE*, et un *fac simile* de l'écriture de musiciens célèbres.

ANNONCES : 50 c. la ligne de 28 lettres.

Paris, Dimanche 1er septembre 1839.

Pendant les vacances du 1er septembre au 15 octobre, la Gazette musicale *ne sera publiée que les dimanches. Il sera joint à chaque numéro un morceau de musique ou une livraison des* Archives curieuses.

—

La cinquième matinée de musique de chambre offerte aux abonnés de la *Gazette musicale* aura lieu dimanche prochain, 8 *septembre*, dans les salons de M. Pape. Voici le programme :

1° Quatuor de Mozart pour piano, violon, alto et violoncelle, exécuté par MM. Frank, Emile et Alexandre Rignault, et Chaine.

2° Elégie pour le violon composée et exécutée par M. W. Ernst.

3° Air chanté par madame Dorus-Gras.

4° Quatuor de Mozart pour deux violons, alto et basse, exécuté par MM. Emile et Alexandre Rignault, Ch. Javault et Chaine.

5° *Marie Stuart*, scène dramatique de M. Alary, chantée par madame Lati.

6° Fantaisie brillante pour le violon sur des thèmes d'*Othello*, de Rossini, composée et exécutée par M. W. Ernst.

7° Air chanté par madame Dorus-Gras.

8° Quintetto de Hummel pour piano, violon, alto, violoncelle et contrebasse, exécuté par MM. Frank, Alexandre et Emile Rignault, Chaine et Gouffé.

—

MM. les abonnés de province qui viendraient à Paris pour assister à ce concert, sont priés d'en avertir le Directeur par lettre affranchie, afin que l'on ne dispose pas de leur entrée.

SOMMAIRE. De l'utilité d'un journal de musique, par Fétis père. — Grande nouvelle musicale. — *Biographie* : Stanislas Mattei, par Adrien de La Fage (suite et fin). — Mozart jugé par Haydn. Nouvelles. — Annonces.

DE L'UTILITÉ D'UN JOURNAL DE MUSIQUE,

DE SES DEVOIRS, DES QUALITÉS QUI PEUVENT ASSURER SON EXISTENCE.

Voltaire a répété souvent que des milliers de savantes dissertations sur les qualités et les défauts des poëmes dramatiques ne feraient jamais faire une bonne tragédie ni une comédie destinée à passer à la postérité. Il disait en cela une irréfragable vérité, car il n'y a point de savoir qui puisse remplacer le génie, capable seul d'enfanter de telles œuvres. Mais ce n'était point au sens exact et incontestable de son assertion que cet homme célèbre voulait s'arrêter ; ce qu'il voulait, c'était qu'il n'y eût point de critique, point de journaux littéraires, car la critique l'importunait et lui rendait moins douce sa domination dans la littérature. Les Fréron, les Clément, si souvent désignés par lui sous les épithètes de *cuistres* et de *maîtres aliborons* quand il n'allait pas plus loin, étaient de vrais savants et des hommes de goût qui, dans l'examen de ses ouvrages, mettaient le doigt sur le mal et faisaient très bien voir ce qu'il aurait fallu faire pour l'éviter, malgré l'esprit de parti qui leur faisait passer sous silence les beautés réelles.

En général les artistes redoutent l'examen scientifique de leurs productions et se persuadent que ce sont les journaux qui rendent leurs succès plus difficiles. Mais leur erreur est évidente; si leur ouvrage est digne d'éloges, la critique malveillante ne saurait lui nuire, et la critique juste en fait ressortir les beautés; s'il est médiocre, les

journaux n'auront que peu de part à sa chute, car le bon sens public ne tardera pas à faire justice de l'œuvre. Tout au plus ces journaux pourront-ils faire avorter ces petits succès d'un jour que certains auteurs ont l'habileté de se préparer. Il est une vérité qu'on ne peut nier: la considération accordée aux œuvres d'art souffre bien moins de ce qu'on en dit que de ce qu'on n'en dit pas. Malheur à l'auteur, au musicien que la critique dédaigne, la paix qu'on lui accorde n'est que celle du tombeau.

D'ailleurs, si la critique est prise de haut, savante et avisée, l'artiste, en dépit de lui-même et de l'irritation qu'elle lui cause, y doit puiser de l'instruction. Il peut s'y trouver parfois des idées dont le génie s'empare et fait fructifier le germe. A la manière dont se font les journaux de notre temps, cet avantage est, je l'avoue, assez rare; mais en traitant de l'utilité d'un journal de musique, il est évident que je ne veux parler que de celui dont la rédaction serait confiée à des hommes capables.

Après les artistes, et sous ce nom je n'entends pas seulement les compositeurs, les chanteurs et les instrumentistes, mais les écrivains sur la musique, les théoriciens, les auteurs de méthodes ou nouvelles ou modifiées, les facteurs d'instruments, et même les éditeurs. Après tout ce monde, dis-je, le public en général, et surtout ce public spécial qu'on désigne sous le nom d'*amateurs*, trouve de grands avantages dans l'existence des journaux d'arts, particulièrement des journaux de musique. C'est par eux que s'établit une mutuelle communication d'activité, de développement intellectuel et d'émulation; par eux l'artiste de province cesse de vivre isolé, et se voit tiré de l'existence apathique où languissaient ses facultés; par eux, il peut se faire connaître et mettre au jour des idées qui fussent peut-être mortes avec lui, faute de moyens de publicité. Par les journaux de musique, un pays cesse de rester étranger à l'art des autres contrées. et recueille de continuels avertissements sur ce qui est digne de fixer son attention. Musique religieuse, dramatique, apparition de nouveaux artistes, livres relatifs à l'art ou à la science, nouveaux systèmes d'enseignement, inventions ou perfectionnements d'instruments, rien de tout cela ne reste ignoré, grâce à l'existence des journaux de musique. C'est aussi par eux que les virtuoses préparent les succès de leurs excursions artistiques; et si leurs intérêts ont besoin d'appui, ce sont encore ces mêmes journaux qui leur viennent en aide.

Je sais qu'on objectera qu'au temps des grandes choses, au XVIe siècle, par exemple, qui a créé toutes les idées dont se repaît encore notre intelligence, il n'y avait point de critique, point de journaux, et que les esprits en avaient plus d'indépendance, plus de hardiesse. Et de là à la conclusion que ce sont les journaux qui empêchent le génie de naître et de se manifester, il n'y aura qu'un pas pour beaucoup de gens.

Mais ce serait une erreur singulière de croire que, parce qu'il n'y avait de journaux, il n'y avait point de critique. Alors c'était les savants et les artistes eux-mêmes qui se prenaient corps à corps par des pamphlets où les injures les plus grossières étaient prodiguées; heureux quand la critique ou la défense n'allait pas plus loin, et quand le dernier argument de la discussion n'était pas le poignard ou le poison. Dans une dispute sur un point de doctrine, maître Martin Luther proposa sérieusement à son adversaire une conférence publique, à la condition que le vaincu serait brûlé vif, et l'adversaire n'hésita point à accepter. Heureusement leurs amis intervinrent. Les temps de sauvage vigueur de l'espèce humaine sont toujours marqués par la violence mise à la place de la raison. On sait comment se terminaient, en 1793, les discussions d'opinions à la convention nationale; l'*ultima ratio* de l'opinion victorieuse se donnait sur l'échafaud de la place si bizarrement appelée aujourd'hui *de la Concorde*. N'en doutons pas, la critique est inséparable des œuvres de l'homme et particulièrement de ce qui est du domaine de la science et de l'art. Son origine est belle, noble, morale, car elle a pour objet d'avertir les hommes les plus forts que leur force n'est que relative, et de leur montrer un but de perfection plus élevé que celui qu'ils ont atteint; conforme en cela à la volonté sublime de la création, qui a fait l'espèce humaine pour s'efforcer incessamment d'atteindre une limite qui recule toujours devant elle. Et puisqu'il faut de la critique, j'avoue que j'aime mieux celle des journaux que celle des persécutions, du poison et du poignard. Elle est la seule qui convienne à nos mœurs; c'est la nécessité de notre temps. Que si les passions et les intérêts viennent s'y mêler, la détourner de son noble but, et même la rendre vile et abjecte, n'y voyons qu'une conséquence inévitable de l'organisation sociale qui gâte les meilleures choses dans leur application.

Le malheur le plus grand de la critique est que la plupart de ceux qui s'en font les organes ne sauraient soutenir un examen sérieux de capacité nécessaire. Lorsque des musiciens doués d'un savoir encyclopédique et qui avaient cultivé l'art avec succès, tels que Mattheson, Marpurg, Scheibler, Hiller, Reichardt, Forkel et l'abbé Vogler se faisaient rédacteurs de journaux de musique, personne n'imaginait de venir leur demander compte de la mission qu'ils se donnaient; elle leur appartenait de droit. Malheur à l'imprudent qui se mettrait en révolte contre les assertions et les jugements de ces savants hommes; le chant de bataille de la critique est encore parsemé des débris de ceux qui se sont hasardés dans des lettres contre les deux premiers de ces critiques. Mais que dire de ces Aristarques qui pullulent de notre temps, et qui, sans posséder la connaissance la plus élémentaire de l'art et de la science, viennent jeter au vent des jugement sans valeur rédigés en termes généraux sous lesquels ils essaient de cacher leur incapacité. L'analyse véritable n'est point à leur usage, ils n'y sauraient faire un pas sans trébucher; mais ils ont à leur service un certain nombre de phrases toutes faites et de mots à la mode avec quoi ils remplissent des colonnes. Lorsqu'ils ont appuyé la *sévérité de leur grave parole* de la déclaration de *leur consciencieuse conviction*, ils se persuadent que tout est dit et que l'auteur de l'ouvrage censuré n'a plus qu'à baisser la tête. Pauvres gens qui rêvent de se donner des airs de géants avec des tailles de pygmées! Ils ne savent pas que les artistes découvrent bientôt l'ignorance du critique dans sa gaucherie à se servir de quelques termes d'art dont il s'est farci la mémoire dans les dictionnaires, et que leur grave parole et leurs consciencieuses convictions prêtent à rire au plus mince croque-sol de l'orchestre des Funambules. Il y aurait pour ces critiques concerts de sifflets si, par une sorte de magie, tout homme qui jouit du privilége de se faire imprimer ne devenait un objet de terreur pour l'impressionnable population d'artistes.

Si tous les rédacteurs de journaux de musique ressemblaient à ceux dont je viens de parler, il serait assez difficile de justifier l'utilité de ces écrits périodiques; mais il n'en est heureusement point ainsi. Depuis environ dix ou douze ans des écrivains se sont formés qui, possédant une connaissance suffisante de l'art pour la plupart des objets qu'ils traitent, ont fourni dans les journaux un certain nombre d'articles estimables. Il y a sans doute quelque chose d'un peu superficiel dans la manière dont on aborde en France les questions d'histoire de la musique et de la science de l'art, et l'on ne trouve guère dans nos Gazettes musicales d'articles sérieux comme ceux dont se composait

le journal de Leipsick à ses beaux jours et comme on en a vu depuis dans la *Cæcilia* et dans *l'Eutonia*. Mais peut-être le temps n'est-il point venu d'écrire ainsi pour nos musiciens et nos amateurs. Les formes scientifiques, mais lourdes et sèches de la littérature musicale allemande, ne pourraient convenir à des lecteurs français. J'étais si convaincu de cette vérité lorsque je publiais la *Revue musicale*, que, résistant à mon penchant pour la forme abstraite, je me suis toujours attaché, dans la rédaction de cet écrit, à rendre la science facile pour mes lecteurs, persuadé que je lui ferais faire ainsi plus de progrès parmi nous, que si je l'entourais de difficultés décourageantes. Le résultat m'a prouvé que je ne m'étais pas trompé, car le goût de la littérature et des études sérieuses relatives à la musique s'est répandu en France depuis 1827 avec une rapidité qui a même surpassé mon attente. Peut-être le moment est-il venu d'entrer un peu plus dans la forme scientifique : c'est un essai que je me propose de faire quand j'aurai terminé la publication de la *Biographie universelle des musiciens*.

Il y a deux manières de concevoir la composition d'un journal de musique. Suivant la première, ce journal serait l'exposé d'un corps de doctrine qui lierait entre elles toutes les parties de l'art et de la science. C'est ce que j'ai tâché de faire dans la *Revue musicale*. Mais pour un semblable écrit périodique, il est difficile qu'il y ait plus d'un rédacteur, car plusieurs personnes sont rarement d'accord sur tous les points d'un art ou d'une science. Or, deux inconvénients viennent se mêler aux avantages d'une semblable publication ; le premier consiste dans la fatigue excessive qui en résulte pour le rédacteur, fatigue si grande qu'elle a découragé tous ceux qui ont voulu faire seuls des journaux de musique, et que, depuis un siècle, trois hommes seulement ont pu suffire à ce travail hebdomadaire ; Scheibler, dans son *Musicien critique;* Marpurg, dans ses *Lettres critiques* et dans son *Musicien critique de la Sprée* et l'auteur de la *Revue musicale*. Le second inconvénient, plus grave encore, d'une rédaction unique dans un journal de musique est l'uniformité de manière et de stile, défaut considérable qui m'a fait souvent désirer de trouver des collaborateurs qui se fussent chargés de faire, dans la *Revue musicale*, les articles de théâtres et de concerts ; mais alors il n'y avait personne qui pût remplir mes vues à ce sujet.

Dans la deuxième manière d'organiser la rédaction d'un journal de musique, il y a aussi des avantages et des inconvénients. Elle consiste à assigner à un certain nombre de collaborateurs les diverses parties du journal, les diverses parties du travail en raison de la spécialité de leurs études. Une telle rédaction doit avoir incontestablement l'avantage de la variété qui manque à l'autre ; mais l'unité de pensée, si nécessaire dans une science qui, comme la musique, tend à se coordonner à l'époque où nous sommes arrivés, cette unite ne peut guère exister entre tant de personnes différentes ; on doit même avouer que des contradictions choquantes se font parfois remarquer sur les mêmes questions dans nos journaux de musique. Le seul moyen d'obvier à cet inconvénient serait de faire revoir tout le travail par un rédacteur en chef, pour en écarter ce qui serait contraire aux doctrines déjà professées par le journal, ou du moins pour indiquer dans des notes la différence des opinions des rédacteurs, émettre la sienne sur l'objet du dissentiment et renvoyer à chacun la responsabilité des assertions hasardées. Mais il ne serait guère plus facile de rencontrer l'homme capable de bien remplir une telle tâche qu'un rédacteur unique pour tout le journal. Qu'il me soit permis de donner un aperçu de la multitude de connaissances nécessaires pour bien remplir l'une ou l'autre de ces deux missions.

Les systèmes de musique, sous le rapport de la construction élémentaire de l'art, jettent à chaque instant dans la discussion tant de questions diverses, tantôt sur la constitution des échelles et des modes, tantôt sur la mesure du temps musical, puis sur la notation, sa modification partielle ou sa réforme totale, puis sur les clefs, et cent autres choses de ce genre que l'examen scientifique de ces diverses questions serait absolument impossible, et que les travaux du critique n'aboutiraient qu'à ces articles vagues et sans valeur, malheureusement trop communs, s'il ne possédait une connaissance étendue de tout ce qu'on a écrit sur ces matières, et s'il n'était en état de discerner ce qui est véritablement neuf de ce qui a été vingt fois proposé, vingt fois résolu. Même chose à l'égard des méthodes d'enseignement, si souvent présentées comme d'heureuses innovations, quoique ce ne soient que des vieilleries retournées, qui, après avoir été exploitées quelque temps avec plus ou moins d'habileté, finissent par retomber dans l'oubli d'où on les avait tirées, et font place à ce lent enseignement de la méthode universelle, seul capable de conduire au but ; parce que dans un art qui embrasse autant d'objets que la musique, rien ne se peut apprendre vite et se savoir bien.

S'agit-il de l'harmonie? Les difficultés se multiplient, car il ne suffit pas de savoir ce qu'est la science en soi, quels en sont les principes, et comment les faits en découlent ; il faut connaître l'histoire de tous les systèmes qui ont exercé de l'influence sur la formation de la science, et même de ceux qui sont restés étrangers à ses progrès ; car, sans tout cela, comment oseriez-vous vous livrer à l'appréciation d'un livre nouveau sur cette matière immense ?

L'art d'écrire est bien autre chose ; car dès les premiers pas vous vous trouvez dans les distinctions d'écoles, et chacun ayant son but, l'un instrumental, l'autre vocal, l'un fondé sur l'analogie de tonalité, l'autre sur l'émotion transitionnelle, il faudra juger ce qui se rattache à l'une ou à l'autre par la loi de leurs principes générateurs. Pour des analyses de ce genre, il ne suffira pas d'avoir lu des livres de contre-point, il faudra avoir beaucoup étudié la pratique en écrivant beaucoup ; il faudra même avoir enseigné long-temps, seul moyen de savoir bien. Alors viennent toutes les questions relatives à l'art d'écrire : vous serez aptes à les résoudre, sinon, vous n'écrirez que des logomachies.

Que si vous savez tout cela ; si d'ailleurs votre mémoire est une vaste bibliothèque des beaux ouvrages de tous les temps et de toutes les écoles ; si votre organisation musicale est douée de ce vif instinct qui fait discerner à la fois la nouveauté ou la réminiscence des mélodies, leurs propriétés d'expression, comprendre bien l'harmonie qui les accompagne et la marche de toutes les modulations, discerner tous les dessins de l'instrumentation et reconnaître l'artifice que le compositeur a mis dans les oppositions de sonorités ; si de plus vous avez du goût, ou ce qui est la même chose, la philosophie de l'art, vous aurez les qualités nécessaires pour juger un opéra à la représentation, ou une symphonie à l'exécution d'un concert. Direz-vous qu'une œuvre d'art se peut juger sans tout cela, et qu'il suffit de se laisser aller à ses impressions, après les avoir perfectionnées par l'habitude d'entendre? Mais à côté de vous il y a dans la salle d'autres individus qui ont des impressions toutes différentes ; de quel droit leur imposerez-vous le jugement que vous portez sur les vôtres, et comment leur en démontrerez-vous la valeur?

Si le journal de musique est jeté par la discussion dans le domaine de l'érudition musicale, là se présentera une carrière toute différente : carrière sans fin où les difficultés se multiplient à chaque pas. L'histoire de la musique est la plus étendue de toutes les histoires de sciences et d'arts ;

aucune n'embrasse une si grande quantité d'objets. De continuelles variations dans la constitution des tonalités, des multitudes de systèmes, des notations singulières et toutes différentes, des mélopées et des rhythmiques qui ont chacune leur principe, des singularités historiques sans nombre sur toutes les parties de l'art et de la science, une bibliographie immense, voilà, par aperçu, ce que présente cette histoire. Et pourtant il faut que le journaliste sache tout cela, s'il ne veut s'exposer à de fréquentes bévues.

Aborderons-nous les principes de la construction des instruments? Nous voici dans l'acoustique, dans la mécanique, et de plus dans l'histoire des travaux des facteurs.

Faudra-t-il discuter quelque haute question d'esthétique? Ici vient la philosophie de l'art et de la science qui embrasse toutes les sciences mathématiques et métaphysiques!..... Je n'ose continuer; on me prendrait pour un fou.

Peut-être dira-t-on que j'exagère, et qu'à ces conditions il n'y aurait point de journal de musique possible. Certes, je suis loin de vouloir qu'un journal où présiderait un si profond savoir, une si haute intelligence puisse acquérir, en un jour, en quelques années même, une telle portée; je ne prétends pas même qu'il puisse venir un temps où il n'y aura plus d'erreur dans un journal de cette espèce : ce serait la perfection qui n'est point destinée à l'œuvre de l'homme; mais je soutiens qu'il y doit tendre incessamment, et que son amélioration ne peut être que le fruit du savoir. De quoi s'agit-il, au fait, dans un journal de musique? D'instruire. Or, pour instruire autrui, il faut savoir soi-même; et comme l'instruction doit se porter sur une multitude d'objets, il est évident qu'il faut savoir.

A côté du savoir doit être l'impartialité qui seule donne à ses jugements l'autorité nécessaire. Les opinions erronées faussent quelquefois cette qualité, mais bien plus souvent les passions et les intérêts. Ce sont des amis qu'il faut soutenir, des antagonistes qu'on veut abaisser; et comme s'il s'agissait d'une arène politique, rien ne coûte pourvu qu'on fasse triompher son parti. Et remarquez que dans les moyens qu'on emploie on arrive souvent à un résultat différent de celui qu'on voulait obtenir; car où en est la confiance du lecteur quand il connait d'avance le jugement porté sur un ouvrage par un journal sur le nom seul de l'auteur, et lorsqu'il peut lire dans deux feuilles opposées d'intérêt que le même ouvrage a été porté aux nues, et qu'il est tombé à plat? C'est cependant ce que nous voyons chaque jour. Encore si dans ces discussions les convenances, le respect que doit inspirer le caractère d'artiste était gardé! Mais à quelles extrémités, à quelles insinuations s'arrête-t-on?

La polémique est, après la partialité, le plus grand malheur d'un journal d'art et de science; elle conduit souvent aux résultats les plus fâcheux. L'amour propre s'irrite d'un mot; l'irritation provoque l'irritation; les personnalités arrivent, et les questions se perdent. A moins que cette polémique ne soit inévitable, tout directeur de journal de musique doit s'y soustraire par le silence; et s'il faut qu'il s'y livre, qu'il se garde de riposter par des injures; car elles nuisent plus à celui qui les profère qu'à celui qui les endure. C'est un triste spectacle que celui du développement de cette polémique d'outrages qu'on remarque dans certains journaux de notre temps.

Oui, j'ai dit en commençant cet article que la critique est un bien; oui, j'ai dit et je répète qu'un journal de musique est une chose utile, un bienfait pour les artistes et pour ceux qui aiment l'art; mais un journal savant, un journal honnête, un journal poli. Puissent ceux qui les rédigent se persuader que leur succès est à ces conditions! Puissent-ils comprendre ce que la mission qu'ils se sont donnée a de noble! Que dis-je? C'est presque un sacerdoce, car le sentiment de l'art et la foi dans la science sont une véritable religion.

FÉTIS père,
Directeur du Conservatoire de Bruxelles.

GRANDE NOUVELLE MUSICALE.

Nous ne savons quel poëte de 1830 a dit : *La liberté fera le tour du monde;* il se serait moins exposé à se tromper et à passer pour faux prophète en son pays s'il avait dit en ce style de Berthellemot ou d'opéra, car c'est tout un :

L'art musical charme tout à la ronde
Et doit civiliser le monde!

Voici qu'il y procède et modifie, non la politique *impitoyable* de M. Guizot, mais celle du Czar de toutes les Russies et de la Pologne.

Chose singulière! c'est la danse de mademoiselle Taglioni qui a fait naître le goût de la musique chez l'empereur Nicolas. Certes ce n'est pas ce souverain qu'on entendra comme Napoléon qui fredonnait fréquemment : *A la Monaco l'on chasse et l'on déchasse*, chanter l'air d'Antonio dans *Richard-Cœur-de-Leon : La danse n'est pas ce que j'aime*, etc. — A la suite d'un entretien que l'autocrate eut avec mademoiselle Taglioni au dernier voyage de cette charmante sylphide en Russie, l'empereur ne s'est plus occupé que de danse et de musique. On assure qu'il a fait promettre à la charmante prêtresse de Terpsicore de revenir bientôt l'aider dans ses projets d'art. Vous verrez qu'il lui dira également comme Orosmane :

Je vais donner une heure aux soins de mon empire,

et le reste du jour sera tout à la danse, à la musique, etc. Tout le monde parle italien à la cour de Russie, et chacun dit en s'abordant :

Io, mai non vidi in tanta stima il canto
E il ballo.

On ne s'entretient plus maintenant en Pologne que d'un concert d'un effet inouï, renversant, inconcevable, par son motif et son effet. Il est question de donner à Varsovie une fête, une solennité dramatique qui est aussi le sujet de toutes les conversations à Saint-Pétersbourg. Cette représentation vraiment extraordinaire dont l'idée première aurait été, dit-on, suggérée par mademoiselle Taglioni elle-même, aura lieu à Varsovie, où toute la famille impériale se rendra, et sera donnée au bénéfice des Polonais exilés en Sibérie pour quelque cause que ce soit.

Le spectacle doit être des plus piquants; il se composera d'un grand concert et d'un ballet historique intitulé *Pierre-le-Grand*. Tout le luxe oriental que déploya Potemkin lors du voyage de Catherine dans son empire serait dépassé. On sait que des villages et des populations heureuses, empressées et improvisées par le favori, se trouvèrent sur la route de quatre cents lieues et toute sablée que parcourut la fastueuse impératrice. Ce prince Potemkin, qui aimait tout ce qui avait de la grandeur et de l'extraordinaire, fit donner un concert à sa souveraine à son arrivée à Moscow. Ce concert, qui portait un caractère de singularité toute particulière et dans lequel les cors russes jouèrent un rôle essentiel, obtint un brillant succès. On avait élevé sur un immense traîneau une colline de six toises de hauteur et de quarante de circonférence, laquelle était plantée d'arbres et d'arbustes qui formaient une forêt artificielle où l'on chassait des cerfs, des lièvres, des renards. Les chasseurs, dont on ne voyait alors que les bonnets, entonnèrent tout à-coup un concert de cors qui avait

quelque chose de magique. Cette machine fut traînée dans la ville par vingt-deux superbes bœufs de l'Ukraine; le traîneau était absolument caché par la décoration. Elle s'arrêta devant la maison du général Betzkoi, chez qui dîna l'impératrice, et pendant le dîner cette musique merveilleuse exécuta différentes pièces de manière à exciter l'admiration générale. Il faut convenir que ce n'est qu'en Russie où l'on puisse imaginer une telle fête et donner un tel spectacle.

C'est pour suivre sans doute de pareilles traditions que se prépare la grande solennité chorégraphique et musicale sur laquelle on nous a donné les renseignements suivants.

Cette fête curieuse commencera par une sorte de concert rétrospectif. On y chantera les romances populaires en vers non rimés du *géant Ilia Murawitz*, du *Grand Esturgeon* et autres dans le même goût qui portent le titre générique de RUSSISCHE LANDESMELODIE (1). Ces chants, dits par mille serfs, seront accompagnés par un pareil nombre d'instruments nationaux appelés le *Gudok*, sorte de violon informe monté de trois cordes dont on touche la chanterelle, tandis qu'au moyen d'un archet fort court on fait résonner en même temps les autres cordes; de la *Belalaïka*, de la *Dutka* ou *Schweraan*, qui paraît être le plus ancien instrument de la Russie, car on le trouve fréquemment sur les monuments de sculpture qui nous sont restés de l'ancienne Grèce et de l'Egypte; de la *Rileh*, de la *Walnika*, enfin de la *Pandore* et de la *Gusli*. La *Pandore* est une espèce de luth; elle est originaire de la Pologne, ou, disent quelques uns, de l'Ukraine. Cette dernière contrée fournit les plus habiles joueurs de cet instrument. L'Ukraine est à la Russie ce que le Languedoc et la Provence sont à la France. La situation méridionale de cette province, l'extrême fertilité de son sol, l'abondance dont les effets naturels sont l'aisance de la vie et l'attrait du plaisir, tout porte les habitants de cette contrée à une vie voluptueuse; ils aiment tous la musique et la danse, et ne paraissent pas avoir d'occupation plus importante que celle de se divertir. Ils excellent singulièrement à jouer de la *Pandore* dont ils s'accompagnent des chansons tendres ou badines qu'ils ont en grand nombre. Beaucoup de ces habitants se rendaient autrefois à Moscow ou à Saint-Pétersbourg pour se mettre au service des grands en qualité de musiciens; mais leur nombre a sensiblement diminué en Russie depuis que le goût de la musique italienne et française y est devenu plus général. La *Gusli*, qu'on pourrait nommer une harpe horizontale, a conservé plus de vogue. Elle ressemble, quant à sa forme, sa grandeur et sa construction intérieure, à un piano sans touches. Elle est montée de cordes de laiton qu'on pince des deux mains. Comme elle est susceptible de passer du fort au doux et qu'elle a beaucoup d'étendue, son effet est aussi harmonieux qu'agréable.

Après ces morceaux de chants nationaux, on exécutera *la Marseillaise* traduite en langue russe par l'empereur lui-même, chantée par deux mille voix et accompagnée par les musiques de tous les régiments de la garde impériale; et, à l'imitation de l'accompagnement que fit à ce grand hymne populaire notre républicain Gossec, cinq cents tambours et cent pièces de canons de quarante-huit, marqueront les temps forts du refrain : *Aux armes citoyens!* de ce formidable unisson.

Après le concert, l'empereur, comme Louis XIV à ses spectacles de Versailles, dansera une polonaise avec mademoiselle Taglioni. Aucun des poëtes de la cour de Russie ne sera tenté, nous le pensons bien, de blâmer cet acte de galanterie, ainsi qu'osa le faire M. de Racine à l'égard de Louis-le-Grand par allusion dans son *Britannicus*.

(1) Mélodies populaires de la Russie.

Enfin cette grande solennité artistique sera terminé par le ballet de Pierre-le-Grand, qui présentera cet empereur dans toutes les phases de sa vie si singulière et si dramatique. Une danse armée de Tartares et de Scythes sera exécutée par cinq cents danseurs recrutés dans toutes les villes de l'empire, et parmi les cosaques réguliers de la garde les plus intelligents; puis les chœurs de *Béniowski* ou *les exilés en Sibérie*, musique de feu Boïeldieu, maître de chapelle de l'empereur Alexandre, seront dits par six mille choristes presque tous Polonais. Une salle immense va être construite à cet effet, mais seulement en bois, par un architecte milanais.

Biographies.

STANISLAS MATTEI (1).

(Suite et fin [2].)

Mattei occupa jusqu'à sa mort les emplois de professeur de contre-point au Lycée et de maître de chapelle de Saint-Pétronne. Ce ne fut que l'avant-dernière année de sa vie qu'il donna ses *partiments* au public; peu de temps après cette publication, il eut la satisfaction de se voir nommé correspondant de l'Institut de France sans avoir fait à cet égard aucune démarche : la délibération de l'Académie des beaux-arts qui lui confère ce titre est du 24 janvier 1824. Elle vint jeter une dernière lueur sur l'existence affaiblie de notre auteur qui depuis quelque temps éprouvait les atteintes inévitables de la vieillesse; ses dernières années ne furent pas exemptes de chagrin, il reçut plus d'une fois des marques d'ingratitude de la part de ses élèves : la conduite de son maître le P. Martini qui s'était souvent trouvé dans le même cas fut le modèle de la sienne; tout en méprisant les ingrats et sans songer à leur nuire, il s'expliqua toujours ouvertement sur leur compte.

Après la mort de sa mère, Mattei s'était retiré chez D. Batistini, curé de Sainte-Catherine de Saragosse et conseiller communal, c'est là qu'il termina sa laborieuse carrière le 17 mai 1825, après quelques jours d'une maladie qu'il sentit dès les premières atteintes devoir être mortelle et durant laquelle il ne songea qu'à l'éternité. Il était âgé de soixante-quinze ans trois mois et sept jours; il avait eu un frère nommé Clément, qui de même que Stanislas était entré de bonne heure dans l'ordre des mineurs conventuels et s'était adonné avec succès à l'étude de la musique, puisque dès 1785 il était maître de chapelle à Saint-François-d'Assise, dans le grand couvent de l'ordre; il mourut long-temps avant son frère qui n'avait plus aucun parent lorsqu'il descendit au tombeau.

Peu de jours après la mort de Mattei, le conseil communal de Bologne décida que la ville lui ferait faire à ses frais un service solennel, et que sa dépouille mortelle serait placée au cimetière public dans la salle destinée aux personnages illustres qui ont bien mérité de la patrie. La société des philharmoniques et celle des professeurs de musique placée sous la protection de N. D. de saint Luc lui firent également de magnifiques funérailles où se porta une grande partie de la population bolonaise. Une particularité des nombreuses inscriptions placées selon la coutume du pays au dedans et au dehors des églises où furent faites ces

(1) Dans l'article précédent, lisez toujours Saint-Pétronne et non *Sainte*, à la citation des vers italiens lisez *desio* et non *desioo*; dans la liste des élèves de Mattei, *Corticelli* et non *Gorticelli*, enfin au dernier mot de la page 42, lisez *Loreto*.

(2) Voyez la *Revue et Gazette musicale* du 29 août.

cérémonies, c'est qu'en général elles ne disaient rien qui ne fût parfaitement vrai. Au-dessus de l'endroit où est enterré Mattei, on a placé un beau buste de marbre où il est représenté dans son âge mûr; on possède d'ailleurs plusieurs gravures de son portrait; la meilleure est celle qui a paru il y a une vingtaine d'années et qui aujourd'hui ne se rencontre plus communément.

Mattei était d'une taille moyenne, il avait les yeux noirs, ses cheveux qu'il perdit d'assez bonne heure étaient blonds, l'ensemble de son visage était parfaitement beau, sa physionomie était habituellement paisible, mais lorsqu'il s'animait et particulièrement lorsqu'il battait la mesure dans ses ouvrages, sa carnation blanche et légèrement colorée faisait ressortir encore davantage le feu de ses yeux.

Sa conduite comme homme, comme artiste, comme prêtre fut toujours recommandable. Content de l'existence modique mais suffisante que lui avaient procurée ses talents, il vécut exempt d'ambition et d'envie; ses préceptes d'art étaient toujours mêlés de morale pratique, en sorte que ses élèves étaient en général pénétrés de respect autant pour sa personne que pour son talent. Mattei, nous devons l'avouer, n'avait pas autant d'affabilité et d'indulgence que son maître le P. Martini; son caractère n'était pas toujours exempt de rudesse, mais ce défaut ne se manifestait jamais sans sujet, ainsi l'ingratitude de ses élèves le révoltait et il en parlait sans ménagement; les succès des charlatans lui faisaient aussi quelquefois manifester son opinion d'une façon blessante pour celui qui était l'objet de sa critique.

Du reste, sa conversation habituelle avait beaucoup d'agrément; on cite de lui plusieurs mots qui prouvent la justesse de son jugement et la finesse de son coup d'œil. C'est ainsi qu'un maître incapable ayant été élu à une place importante au préjudice d'un homme plein de mérite, Mattei, pour consoler celui-ci, lui dit tout bas en patois bolonais : *Un sacch' vud enn' std brisa in pi* (un sac vide ne tient pas sur pied); en effet, on ne tarda pas à reconnaître l'erreur dans laquelle on était tombé (1).

Mattei en mourant avait laissé tous ses manuscrits entre les mains de D. Batistini, chez lequel, comme nous l'avons dit il y a un instant, il s'était retiré après la mort de sa mère. On agit beaucoup auprès de celui-ci pour en obtenir la vente ou la communication des ouvrages du savant compositeur; on écrivit même de Rome à ce sujet en revendiquant la possession des manuscrits de Mattei comme une sorte de droit; D. Batistini ne voulut ni tirer parti de la précieuse collection qu'il possédait en la vendant à quelque riche étranger, ni en priver la ville de Bologne; il déposa le tout dans la bibliothèque de Saint-Georges, des mineurs conventuels voulant que la succession de Mattei fît ainsi retour à l'ordre qu'il avait illustré et auquel il n'avait jamais cessé d'être uni de cœur, et en même temps qu'elle ne sortît pas de la cité qui avait donné naissance à l'auteur. Aux manuscrits de Mattei se trouvaient joints les papiers particuliers du P. Martini (2) que celui-ci lui avait remis en mourant; j'ai pu examiner le tout, grâce à la complaisance du gardien actuel du couvent de Saint-Georges, le R. P. Tonini, qui m'a donné toutes les facilités pour extraire et copier ce qui pouvait m'être utile et auquel je me trouve si heureux d'avoir l'occasion de témoigner publiquement ma reconnaissance.

Il serait trop long de donner ici la liste des œuvres du P. Mattei; elles consistent en *messes*, *psaumes*, *introïts*, *graduels*, *hymnes*, *mottets*, *symphonies* pour offertoires, etc.

Dans toutes ces compositions, il est une qualité qui domine toutes les autres, et dont l'influence est telle qu'elle absorbe même la plupart des imperfections : je veux désigner l'admirable richesse d'une harmonie pleine de vigueur et de netteté, toute brillante de couleurs naturelles et d'effets obtenus sans effort, sans tiraillement, sans déviation. La musique de Mattei se présente toujours comme une belle reine éclatante de noblesse et de fierté, entourée d'un nombreux cortége qui relève encore sa majesté, et dont elle semble ne pouvoir se séparer : c'est une souveraine dont la dignité ne saurait s'abaisser à tout ce qui est vulgaire ou puéril, il lui faut une vaste enceinte pour se prélasser; elle prend ses aises partout, parce qu'elle sent qu'elle ne fait qu'user d'un droit; ses jeux même sont graves et réservés comme sa personne; tout en elle inspire le respect et l'admiration.

On comprend, d'après cet énoncé, que les morceaux les plus frappants des compositions de Mattei sont les chœurs et morceaux d'ensemble où il peut à son aise étaler tout le luxe de la science, toute la magnificence d'une somptueuse harmonie. Ses chœurs en placage sont du plus bel effet et acquièrent un nouveau relief de l'accompagnement de l'orchestre dans lequel se trouvent quantité d'artifices toujours placés avec bonheur, et qui soutiennent merveilleusement l'attention de l'auditeur. Mattei a été, je crois, le premier à introduire dans l'orchestre ces imitations fréquentes d'un petit trait de chant qui se répercute ordinairement à l'octave entre différents instruments, et dont Rossini a fait depuis un usage si heureux et si spirituel dans les inimitables chefs-d'œuvre dont il a enrichi le répertoire moderne. C'est aussi Mattei qui, dans sa musique d'église, a donné plus de mouvement à la basse instrumentale qui, avant lui, marchait presque toujours avec la basse vocale dont elle ne faisait que détailler les tenues; enfin on voit par la chaleur générale qui règne dans toutes ses compositions, que ce feu divin qui communique la vie aux conceptions des arts existait en lui à un degré éminent et s'alimentait sans cesse des inspirations de la piété fervente dont il était animé.

Mattei ne réussissait pas aussi heureusement dans les solos; il semblait gêné de ne pouvoir employer toutes ses forces, et sa composition se sentait un peu de la situation incommode dans laquelle il se trouvait : on eût dit un athlète plein de vigueur qui aurait fait convention de combattre en tenant les coudes accolés au corps et ne faisant mouvoir que les avant-bras. Néanmoins, les mélodies de Mattei sont toujours naturelles, renfermées dans des limites convenables et bien écrites pour les voix dont il connaissait parfaitement la portée et le caractère, ayant fait lui-même une étude particulière du chant dans sa jeunesse.

On ne peut guère considérer Mattei comme écrivain didactique proprement dit : les préliminaires placés en tête de ses basses chiffrées et de ses contre-points non seulement sont écrits sans profondeur et sans étendue, mais ils n'offrent pas même l'assemblage des notions vulgaires, rédigé et exposé avec méthode et clarté. Du reste, il est évident que notre auteur n'attachait pas la moindre importance à ces incomplètes notions; il suffit de voir comment il termine celles qui concernent l'harmonie : « Toutes les règles, dit il, seraient peu de chose sans l'habileté du maître et l'étude continuelle de l'élève; chacun devra donc apporter grand soin au choix du premier, et se consacrer entièrement à l'autre. » On voit que l'auteur sent tout ce qui manque à ses préceptes; mais il ne veut ou ne peut plus rien ajouter; en conséquence, il recommande de prendre un bon maître et de travailler. Mattei s'exprime ici avec la

(1) Les gens difficiles pourraient trouver que la comparaison de Mattei n'est pas complète. A la vérité, un sac vide ne se tient jamais debout, mais il reste droit qu'il soit plein de son ou de farine, d'or ou de plomb.

(2) Je publierai bientôt un article sur cet auteur, extrait du même ouvrage que celui-ci.

candeur qu'il apportait dans toutes ses paroles, et cela vaut mieux, selon moi, que les phrases pédantesques de quelques didactiques modernes.

Du reste, le titre même de l'ouvrage : *Pratica d'accompagnamento e contrappunti*, indique assez que l'auteur n'avait eu d'autre but que de former des exercices réguliers et des exemples corrects pour former ses élèves ; et sous ce point de vue, le moindre examen montre évidemment qu'il ne pouvait mieux réussir. En effet, avant Mattei, les nombreux exercices d'accompagnement au moyen de la basse chiffrée répandus en Italie n'étaient plus au niveau de la science. Les partiments de Durante, de Fenaroli, de Sala, du P. Vallotti, quelque estimables qu'ils fussent, étaient devenus insuffisants depuis l'abandon de l'ancien style ecclésiastique, sur lequel plusieurs d'entre eux étaient basés, et depuis l'emploi fréquent et presque continuel d'accords et de formules dont on ne se servait auparavant qu'avec une extrême réserve. Les basses de Mattei vinrent remplir cette lacune, et sans faire oublier les ouvrages du même genre, dont l'étude est toujours utile aux commençants, ils donnèrent à la science harmonique une nouvelle impulsion dans toute l'Italie. Ce beau travail méritait, selon moi, plus de succès encore qu'il n'en a obtenu. Que les qualités des compositions de Mattei s'y résument heureusement ! que d'énergie dans la conception, combien l'enchaînement des accords est heureux, naturel, et quelquefois inattendu ! Que de ressources pour varier les conduits harmoniques ! que de richesses déployées avant d'amener une cadence finale ! quelle facilité dans la modulation ! quelle sagesse d'ordonnance ! Le seul reproche qui pourrait être adressé à l'auteur serait de n'avoir pas suffisamment varié la conduite de ses pièces, dont chacune offre une disposition à peu près semblable quant à la reproduction du motif principal ; mais il était bien difficile, sinon tout-à-fait impossible, d'échapper à cette monotonie. Le retour d'une idée purement mélodique, même quand elle se rencontre sans être assaisonnée d'une nouvelle harmonie, a toujours du charme si l'idée primitive possède les qualités requises, parce que celle-ci a été d'abord conçue, puis élaborée avec toute la liberté nécessaire. Il n'en est pas de même d'une idée destinée à servir de basse à tout un morceau ; elle doit nécessairement être établie sur les formules propres à la partie la plus grave de l'harmonie, et dans la circonstance dont nous nous occupons elle ne saurait être relevée par aucune mélodie positive dans les parties supérieures, celle qui résulte ici de la succession des accords ne présentant, à vrai dire, qu'un fond de tableau dont la basse occupe le premier plan.

Les contre-points de Mattei ne sont pas moins recommandables que ses partiments ; ils montrent que l'auteur en s'astreignant aux règles les plus sévères savait toujours donner une bonne tournure à la cantilène et se jouer de toutes les difficultés. Ils sont tous écrits en style moderne.

Il nous reste à considérer Mattei comme professeur ; sous ce rapport nous sommes forcés d'avouer que sa méthode d'enseignement n'était pas au niveau de son talent de compositeur. Il manquait de facilité pour exprimer ses pensées et communiquer ses sensations ; il avait du reste un coup d'œil extrêmement sûr, et à la première inspection il remarquait sur le papier toutes les fautes que l'élève pouvait avoir commises ; mais expliquer les causes productrices de l'erreur, motiver le changement à introduire pour régulariser la marche du morceau, c'eût été trop d'affaires pour Mattei qui après avoir dit *questo non va bene* (cela ne va pas bien), se contentait d'effacer la faute commise et de lui substituer la correction convenable sans davantage s'expliquer ; on sent combien cet enseignement tout pratique était peu rationnel et peu philosophique, il n'en a pas moins formé d'excellents élèves parce que si d'un côté Mattei ne rendait compte de rien et se bornait à exiger que ses écoliers se conformassent aux règles voulues, de l'autre il ne leur célait rien de ce qui pouvait hâter leurs progrès ; il n'avait pour eux aucun mystère, il leur communiquait sans difficulté tous les résultats de son expérience, et sa haute probité d'artiste se serait révoltée à l'idée de conserver par-devers lui un moyen d'effet particulier, un secret quelconque de composition. Il savait qu'un maître consciencieux, du moment qu'il s'est consacré à la noble et respectable profession de l'enseignement, doit faire abjuration de tout amour-propre et songer que le vrai succès auquel il doit prétendre est de former des élèves dont la gloire, quelque resplendissante qu'elle puisse devenir, émanera de lui, rejaillira sur lui, et dans laquelle il ne cessera jamais d'avoir sa part (1).

Adrien de La Fage.

ANECDOTE.

MOZART JUGÉ PAR HAYDN.

On sait que les premières représentations de *Don Giovanni* firent peu d'effet à Vienne. Le prince Radziwill, connu par son amour pour les arts, voulut en donner une répétition devant une nombreuse compagnie. Les plus célèbres musiciens de la capitale y étaient présents, Haydn aussi. Mozart n'y vint pas.

De vives discussions s'élevèrent sur le mérite de la nouvelle partition. Tout en convenant que cet ouvrage était la production d'un génie et d'une imagination inépuisables, les uns lui reprochaient d'être surchargé, d'autres le trouvaient confus, d'autres encore y désiraient plus de mélodie, plus de contraste, etc.

Chacun avait émis son jugement, Haydn seul ne s'était pas prononcé. Enfin on lui demanda son avis ; Haydn répondit avec sa réserve ordinaire : « Messieurs, il me paraît difficile de rien décider sur vos différentes opinions. Mais..., mais... ce que je sais (ajouta-t-il avec beaucoup de vivacité) *c'est que Mozart est le plus grand compositeur que l'univers possède.* »

MM. les abonnés recevront avec le présent numéro : Fantaisie brillante sur des thèmes du *Pirate*, de Bellini, composée et exécutée dans ses concerts de Paris, par Clara Wiek.

Nouvelles.

*** Vendredi la foule avait encombré de bonne heure la salle de l'Opéra. C'était le tour de *Robert-le-Diable*, que M. Mario a chanté et joué d'une manière très remarquable. Madame Dorus-Gras était comme toujours une délicieuse Alice. Le rôle de Bertram, rempli par M. Dérivis, laissait à désirer. Ce jeune chanteur était souvent faible, mais il a eu quelques beaux moments ; il a fort bien dit le trio du troisième acte. Mademoiselle Elian, qui jouait pour la première fois un rôle de quelque importance, remplissait celui de la princesse. Une jolie voix, une bonne méthode, de la verve, et un jeu souvent chaleureux et expressif, l'ont fait justement applaudir. Sa tâche était devenue moins difficile,

(1) Cet article est extrait d'un travail inédit relatif à l'école bolonaise, écrit par l'auteur en langue italienne.

puisque ce rôle avait été confié depuis quelque temps à mademoiselle Nau, dont la voix nasillarde, aigre et désagréable, et une froideur presque sans exemple au théâtre, n'avait pas peu contribué au non-succès du *Lac des Fées*.

*** La seconde rentrée de mademoiselle Fanny Elssler, la plus gracieuse et la plus élégante de nos danseuses, a eu lieu mercredi dernier dans le charmant ballet de *la Gipsy*. Rien n'a manqué au triomphe de la nouvelle sylphide. Le théâtre a été couvert de fleurs qui pleuvaient des loges.

*** Tous les amateurs de danse regrettent de ne trouver que rarement sur l'affiche de l'Opéra, le nom de la jolie Suédoise que M. Duponchel a eu le bon esprit d'attacher à son théâtre. Doit-on laisser dans l'oubli un pareil talent?

*** Demain lundi l'Opéra-Comique donnera la première représentation du *Shérif*, opéra en trois actes.

*** La reconstruction de la salle Favart va être exécutée sur les dessins de M. Théodore Charpentier, architecte. L'adjudication de la salle et du privilége aura lieu, comme nous l'avons dit, le 4 septembre.

*** Le brillant succès de *Lucia di Lammermoor*, au théâtre de la Renaissance, est interrompu en ce moment par une indisposition de madame Anna Thillon. Nous espérons que la maladie de cette charmante cantatrice, si justement la favorite des Parisiens, sera de courte durée.

*** Le 25 août, à neuf heures du matin, on a rendu à Tarbes les derniers honneurs au virtuose Lafond. Toutes les autorités civiles et militaires y ont assisté, et la presque totalité des habitants l'ont accompagné à sa dernière demeure. — Un accident, qui heureusement n'a pas eu de suites fâcheuses, est arrivé au moment du départ du convoi : les hussards commandés pour ce service ayant exécuté un feu de peloton, en tirant horizontalement, au lieu de viser en l'air, les charges ont fortement porté dans la figure de quatre personnes qui y assistaient.

*** *La chatte de madame Albertazzi.* — Pendant son dernier séjour à Londres, madame Albertazzi et une jolie petite chatte dont elle s'était fait accompagner ont vivement excité l'attention publique. Madame Albertazzi habitait dans Golden Square le premier étage d'une maison dont le troisième était loué à M. Henri Heine, chimiste distingué, représentant d'une de nos grandes fabriques françaises, et homonyme, quoique non parent, du spirituel écrivain allemand qui habite depuis quelques années la France. Plusieurs fois M. Heine, rentrant chez lui le soir, trouva dans sa chambre la chatte de madame Albertazzi, et fut obligé de l'en expulser. Une première fois *Mirza* se laissa faire sans manifester aucune humeur; une seconde fois, elle se réfugia sous le lit; une troisième fois, elle présenta les griffes; une quatrième, elle se montra tout à fait réfractaire et fit mine de mordre et d'égratigner, si bien que M. Heine, après un pugilat de quelques minutes, se saisit de l'angora, et la porte étant moins voisine que la fenêtre, la fit sortir par cette dernière. Ici commence un procès digne de figurer dans les causes célèbres de l'Angleterre.

M. Heine, qui croyait n'avoir à redouter que le courroux de madame Albertazzi, reçut bientôt une assignation à comparaître devant le magistrat de l'Isle Street, à la requête du fondé de pouvoirs de la société pour prévenir les cruautés contre les animaux. L'exploit se terminait par force conclusions d'amendes et de peines corporelles. La circonstance devenait grave. M. Heine se présenta donc assisté d'un avocat notable, Me Barker.

L'auditoire était très nombreux; le fondé de pouvoirs de la Société minetto-phile prit la parole le premier; il requit l'application du maximum de la peine en raison des circonstances qui venaient augmenter la gravité des faits : « Il était notoire, dit-il, que la chatte de madame Albertazzi était de l'humeur la plus douce, caressait les étrangers comme les maîtres, les vieillards comme les enfants, les pauvres comme les lords et les gens de la fashion, et, notez-le bien, elle était encore dans son lait, après *une première couche*. » En outre de la question d'humanité, se présentait la question internationale, les étrangers ne viendraient plus avec la même confiance en Angleterre si l'on pouvait y jeter impunément les chats par les fenêtres.

Me Barker répliqua au milieu d'un profond silence : « Rien n'établissait d'abord au procès, dit-il, la soi-disant mansuétude de la chatte de madame Albertazzi, et son client avait toutes raisons de la hair. C'était à tort ensuite qu'on cherchait à appeler l'intérêt sur elle en l'entourant de l'auréole de la maternité, car son petit était, lors de l'événement, déjà presque aussi gros qu'elle. Mais, messieurs, dit Me Barker, un fait domine toute la cause, une chatte, un chat, ne sont point au nombre des animaux que la Société (zoophile) a eu en vue de prendre sous sa protection. Ils se rendent, il est vrai, utiles à l'homme en attrapant quelquefois les souris; mais quelle différence entre cette utilité et celle du cheval, de l'âne, du chien, du chien! messieurs, ce pauvre animal si souvent méconnu, et qui n'a jamais fait entendre sa voix pour réclamer dans cette enceinte. Le chat, *puisqu'il faut le dire*, le chat est, d'après les naturalistes, le premier ou le dernier échelon de la variété des lions et des tigres; allez au Zoological-Garden à Londres, au Jardin-des-Plantes à Paris, et vous lirez : *Felis leo!* Le chat, en un mot, est un animal féroce, et celui-ci a spécialement fait preuve du caractère le plus violent vis-à-vis de mon client, à qui on ne peut reprocher qu'un acte de légitime défense, et d'ailleurs où est le grand tort et la cruauté prétendue? les chats n'ont-ils pas le privilége de tomber du plus haut des toits sur les pattes? et celui-ci notamment en a été quitte pour un léger saignement au nez. Par tous ces motifs, nous demandons à être renvoyés *de la plainte*. »

Cette défense a été couronnée d'un plein succès, et MM. Heine et Barker ont quitté l'audience au milieu des félicitations générales.

*** La réception de l'orgue de Saint-Denis-du-Saint-Sacrement a eu lieu samedi dernier. MM. Sejan, organiste de Saint-Sulpice, Fessy, organiste de l'Assomption, et Simon, organiste de Notre-Dame-des-Victoires, ont fait entendre les divers effets qu'on peut obtenir sur cet instrument, et ont tiré un grand parti des ressources qu'il présente. On a généralement blâmé la disposition de la tribune, qui est très défavorable à l'émission des sons, et on ne saurait trop se plaindre des architectes de notre temps, qui, chargés de la construction des églises, ne songent jamais à y préparer une tribune convenable pour l'orgue. A Notre-Dame-de-Lorette, à Bonne-Nouvelle, à Saint-Pierre du Gros-Caillou, à la Madeleine même, il n'existe aucune tribune bien disposée à recevoir ces beaux instruments si nécessaires pour la majesté des offices et la magnificence du culte religieux.

*** Madame Molinos-Laffite, à qui l'on doit déjà plusieurs compositions très agréables, telles que *La cloche sonne*, *Paquerette*, *As-tu bien peur?* qui ont servi de texte à un des plus brillants quadrilles de Musard, vient de publier une nouvelle ballade, *Le premier regard de Faust*. Les paroles et la musique sont encore de madame Molinos qui s'est inspirée avec un rare bonheur du magnifique tableau de Scheffer. Cette ballade, par l'intérêt, la mélodie et l'originalité, obtiendra un succès populaire.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Bordeaux*. — La reprise de *Robert-le-Diable* a eu lieu devant une assemblée fort nombreuse. Malheureusement, comme l'a dit le régisseur, la fatalité s'était attachée à cette représentation, et les étrangers accourus pour y assister ont été désappointés, Raguenot et mademoiselle Renouf étaient fortement indisposés. Notre premier ténor surtout n'a pu lutter jusqu'au bout; il s'est retiré avant le trio du cinquième acte, exténué de fatigue. Le public de Poudensac, Cadonjac, Pouillac et autres lieux en *ac*, voulait néanmoins la fin de l'ouvrage; il désirait tant voir l'engloutissement de Bertram, mais la force des circonstances l'a emporté sur ses cris et il n'a été content que lorsque M. Cavé est venu lui faire l'historique du cinquième acte. Raguenot est aujourd'hui entièrement remis de son indisposition.

*** *Strasbourg*, *26 août*. — L'ouverture du théâtre a eu lieu hier dimanche, 25, par *le Brasseur de Preston*, *le Philtre champenois* et l'ouverture de *Guillaume Tell*, fort bien exécutée par l'orchestre. Souphard a fait sa rentrée comme premier ténor en tous genres par le rôle de Robin, dans *le Brasseur*, au bruit de nombreux applaudissements qui n'ont pas cessé après chaque morceau pendant les trois actes. Madame Roux, comme première forte chanteuse, a fait aussi sa rentrée par le rôle d'Effie et a obtenu beaucoup de succès. Le public a vivement applaudi la partition d'Adam et a prouvé à madame Roux et à Souphard, par de nombreux bravos, tout le plaisir qu'il éprouvait à les revoir. M. Laslandes a tiré très bon parti du rôle de Toby; les rôles secondaires étaient confiés à MM. Perron, Deville et Léon qui ont contribué aux succès de l'opéra nouveau. Demain les débuts de MM. Roche, Rouède et Laslandes dans *la Dame Blanche*.

Le Directeur, MAURICE SCHLESINGER.

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

6e Année. — 1839. **REVUE** N° 45.

ET

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS,

JOURNAL DES ARTISTES, DES AMATEURS ET DES THÉATRES;

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, F. BENOIST, (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, CASTIL-BLAZE, PHILARÈTE CHASLES, F. DANJOU, STEPHEN HELLER, EDME SAINT-HUGUE, ELWART, FETIS père (maître de chapelle du roi des Belges), AD. GUÉROULT, JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, G. LEPIC, LISTZ, MARX, EDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, L. RELLSTAB (rédacteur de la GAZETTE DE BERLIN), GEORGES SAND, J.-G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT A LA REVUE et GAZETTE MUSICALE.

Paris.	Départ.	Étrang.
3 m. 8	9 »	10 »
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	34 »	38 »

La Revue et Gazette Musicale paraît le dimanche et le jeudi de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la *Revue et Gazette Musicale de Paris*, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; et chez tous les marchands de musique de France.

Prix d'abonnement à la *Revue et Gazette Musicale*, 30 fr. par année.

IL SERA DONNÉ CHAQUE MOIS UNE LIVRAISON des *ARCHIVES CURIEUSES DE LA MUSIQUE*, et un *fac simile de l'écriture de musiciens célèbres.*

ANNONCES : 50 c. la ligne de 28 lettres.

Paris, Jeudi 5 septembre 1839.

La cinquième matinée de musique de chambre offerte aux abonnés de la *Gazette musicale* aura lieu dimanche prochain, 8 *septembre*, à deux heures, dans les salons de M. Pape. Voici le programme :

1° Deuxième quatuor de Mozart en *sol mineur*, pour piano et instruments à cordes, exécuté par MM. César-Auguste Frank, Eugène Chaine, Javault et Rignault.

2° Elégie pour le violon composée et exécutée par M. W. Ernst.

3° Air de *Mathilde de Shabran*, de Rossini, intercalé dans *le Comte Ory* et chanté par madame Dorus-Gras.

4° Quatuor de Mozart, en *ré majeur*, pour instruments à cordes, exécuté par MM. Emile et Alexandre Rignault, Eugène Chaine et Javault.

5° *Marie Stuart*, scène dramatique composée par Guilo Alary, chantée par madame Lati.

6° Fantaisie brillante sur des thèmes d'*Othello*, de Rossini, composée et exécutée par M. W. Ernst.

7° Air de *Guido et Ginevra*, d'Halevy, chanté par madame Dorus-Gras.

8° Quintette de Hummel, en *mi bémol mineur*, pour piano et instruments à cordes, exécuté par MM. César-Auguste Frank, Eugène Chaine, Emile et Alexandre Rignault, et Achille Gouffé.

—

MM. les abonnés de province qui viendraient à Paris pour assister à ce concert sont priés d'en avertir le Directeur par lettre affranchie, afin que l'on ne dispose pas de leur entrée.

SOMMAIRE. Théâtre de l'Opéra-Comique. Première représentation du Shériff, opéra en trois actes, musique de M. Halevy, par H. Blanchard. — Du Conservatoire et des concerts publics, par E. Fétis fils. — *Biographie :* Lafont, par Fétis père. — Nouvelles. — Annonces.

THÉATRE ROYAL DE L'OPERA-COMIQUE.

LE SHERIFF,

OPÉRA EN 3 ACTES.

Partition de M. HALEVY; libretto de M. SCRIBE.

(*Première représentation.*)

Après la monomanie de devenir millionnaire, non d'avoir un million de capital, mais bien de rente, il semblerait que M. Scribe a l'idée fixe du somnambulisme dramatique. Ce n'est point à dire que nous prétendions qu'il donne ou tombe dans le sommeil du magnétisme, il a l'esprit trop éveillé pour cela; oncques ne se vit génie aussi actif et aussi spéculatif. Préoccupé du prodigieux succès qu'obtint sa *Somnambule* au Vaudeville, il y a près d'un quart de siècle, il donna une aimable et productive sœur à cette jolie dormeuse sur la scène de l'Opéra, et le voici faisant marcher sur celle de l'Opéra-Comique un grave magistrat de Londres, doué, dirait ce bon M. Léontine-Fay, du somnambulisme, mais ayant aussi la monomanie de se voler soi-même. C'est sur ce travers singulier, bizarre, qu'est bâtie la pièce de M. Scribe. Il a mis tout l'art qu'on lui connaît à reculer jusqu'au dénouement la connaissance de cette infirmité physique, intellectuelle ou physiologique, comme on voudra. Il y a quelque chose d'original dans ce chef de

la police d'une grande capitale qu'on dépouille de son or, de ses bijoux, et qui ne peut faire arrêter le voleur qu'en se prenant lui-même par le bras, comme l'Harpagon de Molière, qui, dans les hallucinations de son désespoir, se conduirait volontiers lui-même au corps-de-garde. En opposition à ce caractère de Shériff quelque peu exceptionnel, mais qui tient en haleine la curiosité du spectateur, se meuvent des personnages et une intrigue d'amour assez amusants. M. Scribe est arrivé à cette époque de la vie d'un auteur dramatique qui sent la nécessité de tracer des caractères conséquents et comiques, quelque peu développés qu'ils soient. Son personnage de servante et ses deux rôles d'amoureux, quoique minimes, sont vrais; son shériff, bien que dans une position tout exceptionnelle, ainsi que nous l'avons dit, est d'un fort bon comique avec ses prétentions à la finesse.

Vous analyser les artifices de scène de ce libretto que les amis de l'auteur avaient condamné d'avance à une sorte d'insuccès; vous dire l'intrigue assez compliquée et vous montrer les ressorts qu'il fait mouvoir ingénieusement pour dénouer tout cela, n'entre point dans la spécialité et les habitudes de la *Gazette musicale;* d'ailleurs le but d'un article de journal sur une pièce de théâtre étant de dire au lecteur : si cette pièce a réussi, allez la voir, nous pensons que c'est nuire à son plaisir que de lui dévoiler d'avance les combinaisons de l'auteur; il n'y a plus de surprise, d'inattendu, de péripéties pour le spectateur prévenu : nous nous dispenserons donc de vouloir faire une analyse minutieusement et lourdement détaillée pour arriver à la partition de M. Halevy.

M. Halevy semble vouloir fonder une nouvelle école de musique dramatique qu'on pourrait caractériser par l'expression d'éclectisme musical.

Tout esprit droit, ferme et logique ne saurait s'abandonner à cette mer sans rivages qu'on appelle la mélodie italienne sur laquelle vous êtes si souvent exposé aux ennuis du calme plat. Rossini après l'avoir explorée en tous sens et avoir abordé tant de plages riantes, a senti, comme son presque compatriote Christophe Colomb, qu'il fallait découvrir un nouveau monde, et il nous a donné *Guillaume Tell* comme l'illustre Génois a donné les mines d'or du Pérou à l'Espagne.

Tout esprit droit, ferme et logique, en admirant les profondes combinaisons harmoniques du génie allemand, ces vaporeuses inspirations de l'art, craint de tomber dans les vagues abstractions de l'estétique, dans cette haute métaphysique qui, ainsi que l'a fort bien dit Gresset dans un discours sur l'harmonie qu'il entendait fort peu, est une guerre de raisonnement dans laquelle la raison reste neutre.

Enfin tout esprit droit, ferme et logique, mais doué aussi de cette sensibilité mélodique qui s'épand en mille jets, en mille dessins et sinuosités comme ces irrigations distribuent la fraicheur et la richesse dans nos belles montagnes des Pyrénées, un tel esprit, disons-nous, en reconnaissant que la raison préside aux jugements artistiques des Français, en appréciant tout ce qu'il y a de vrai, de bien déclamé, de spirituellement dramatique dans Grétry, sent que la musique française veut être de nos jours, plus large, plus développée, plus *musicale* enfin, si l'on peut ainsi s'exprimer et moins esclave des mots qu'interprète des passions. C'est donc en cette mélodie italienne, vive et colorée, en cette harmonie allemande si mouvementée, si élégante et si neuve, en ces exigences rigoureuses et logiques de la scène française qui ne sont autre chose que la philosophie de l'art, que se résume la manière de M. Halevy; et c'est là ce qui nous fait dire que cette manière est l'éclectisme de la science musicale. Cette école peut avoir pour adversaires les mélodistes exclusifs ou les partisans rétrospectifs du drame lyrique simple et uniforme; mais à coup sûr elle a pour elle les esprits progressifs, les partisans du talent consciencieux, les appréciateurs de l'inspiration multiple, c'est-à-dire de cette inspiration prenant sa source dans la grande famille de l'orchestre qui parle simultanément de toutes ses voix, de tous ses langages à la fois, comme la nature a voulu que des émanations diverses et variées qui s'élèvent d'un parterre de mille fleurs, l'air fût embaumé d'un unique et délicieux parfum.

La nouvelle partition de M. Halevy est écrite dans ce système qui date de *l'Eclair* à l'Opéra Comique, et dans lequel il a persisté. L'ouverture abonde en jolis dessins et en dialogues d'instruments à vent étincelants d'esprit. Quelques uns de nos confrères en feuilleton musical diront sans doute en un français équivoque que cela est bien *orchestré*, car on peut remarquer que le mot *orchestration* est furieusement à la mode parmi ces messieurs. Au reste, nous n'avons pas un invincible éloignement à métamorphoser le substantif *orchestre* en verbe, d'autant plus qu'il est fort actif sous la plume de M. Halevy. Après vous avoir priés de nous pardonner ce mauvais jeu de mot, nous vous signalerons sommairement les morceaux les plus saillants de la nouvelle partition, sur laquelle nous reviendrons, car ceci est de la musique qu'il faut et qu'on désire entendre plusieurs fois pour la juger en connaissance de cause.

Au premier acte, madame Damoreau chante un air sur les nombreux désagréments de l'état de cuisinière, morceau plein de mouvement, d'esprit scénique et de riches vocalisations.

Le deuxième acte s'ouvre par un duo entre madame Damoreau et mademoiselle Rossi plein de choses trouvées, neuves, morceau merveilleusement écrit pour les voix. Mademoiselle Rossi nous a fait entendre après cela une romance d'un chant large et noble, qui rappelle le sentiment mélodique de la romance de *l'Eclair* dite par Chollet : *Quand de la nuit l'épais nuage*, etc. Le finale de ce deuxième acte est plein de verve et de mouvement scénique. Les choristes y interviennent en dialogue rapide et pour ainsi dire syllabique, d'une façon originale, et ils s'acquittent de leur devoir en véritables solistes. Ce morceau dont quelques motifs sont empruntés à l'ouverture est un des plus remarquables de l'ouvrage.

Le troisième acte renferme un trio d'un caractère large, éminemment dramatique et fort bien exécuté par MM. Henri, Roger et mademoiselle Rossi; puis vient la perle, le diamant de l'ouvrage, le petit air ou couplets sur la pantoufle du Shériff dits d'une manière exquise par madame Damoreau. Rien de plus joli, de plus fin, de plus délicat, de plus comique, de plus original que les paroles et la musique de ce bijou. Et puisque nous en sommes sur les bijoux, nous ne devons pas oublier le morceau de la montre qui est aussi tout empreint d'originalité; ce morceau revient dans le finale d'une manière spirituelle lorsqu'on restitue sa montre au Shériff. Tout cela a été saisi, apprécié par un public qui tous les jours se forme et devient apte à comprendre le style serré, spirituel et brillant de l'auteur de *la Juive* et des *Treize*.

Les acteurs, quoique effrayés de la responsabilité qui pesait sur eux pour bien rendre cette musique difficile d'exécution vocale et d'ensemble, ont puissamment contribué au succès du nouvel ouvrage de M. Halevy.

Henri dans le rôle du shériff s'est montré bon comédien et bon chanteur. Qu'il pousse un peu vers le comique quand l'occasion se présente, qu'il donne à son personnage cette excentricité, ce ou cette *humour* anglaise qui caractérise nos voisins d'outre-manche, et le shériff deviendra un de ses bons rôles.

Moreau-Sainti a donné au prétendu de la fille du shériff une fatuité irlandaise bien observée et qui fait quelque chose

de ce personnage secondaire. Roger, dans un rôle plus important, a été comme à l'ordinaire chaleureux, comédien remarquable d'opéra-comique, mais chanteur à cordes inégales, à intonations peu posées qui ne montrent pas un grand travail de l'art du chant, dans lequel, si l'on n'avance pas, on risque de déchoir rapidement.

Mademoiselle Rossi est en progrès, elle, surtout pour le chant dramatique. Qu'elle prenne garde cependant de mesquiniser, de rendre pointus ses sons élevés. Elle a montré une âme éminemment musicale et dramatique dans le beau trio du troisième acte avec Henri et Roger; et la romance du second acte a été dite par elle avec une mesure parfaite, une belle émission de voix et un style élégant et pur.

Quant à madame Damoreau, que dire de cette méthode parfaite, de ce goût irréprochable, de cette intonation imperturbable dans les plus grandes difficultés? Nous avons biographé tout cela, et chaque fois que nous l'entendons il nous vient en mémoire les mots que Voltaire voulait qu'on mît au bas de chaque page des pièces de Racine : délicieux, admirable, sublime! Quelques esprits difficiles, à oreilles dures, ou peut-être même un peu longues, disent qu'elle ne chante pas assez fort. Ces gens-là doivent être probablement de la famille de ces amateurs de théâtre qui disent de père en fils que Larive faisait plus d'effet que Lekain, parce qu'il criait beaucoup plus; que Lafont surpassait Talma par la beauté, la sonorité de son organe, et qui diraient, s'ils l'osaient, que les personnages qui entourent mademoiselle Rachel ont un talent plus élevé que le sien parce qu'ils parlent plus haut qu'elle. Somme toute, madame Damoreau a contribué au même degré que les auteurs, et nous ne craignons point d'être démenti par eux, au succès du *Shériff*, qui est, autant que nous avons pu en juger à une première audition, une des bonnes et des jolies partitions de M. Halevy.

Henri BLANCHARD.

DU CONSERVATOIRE

ET DES CONCERTS PUBLICS (1).

Le Conservatoire était au commencement de ce siècle, comme un petit royaume enclavé dans la république française une et indivisible. Les artistes qui ne lui appartenaient pas en qualité de professeurs, ou qui ne s'étaient point formés dans ses classes, se liguèrent pour lui opposer une vive résistance. C'est pourquoi, peu de temps après que Lefebvre eut renoncé à continuer les concerts de la rue Mandar par suite de l'abandon de ses souscripteurs, l'orchestre qu'il avait formé en grande partie des musiciens opposants alla se réunir de nouveau rue de Grenelle-Saint-Honoré pour établir des séances musicales en rivalité avec les exercices du Conservatoire. De même que Bonaparte en foudroyant les mécontents sur les marches de Saint-Roch n'avait pu empêcher qu'ils conspirassent dans l'ombre, le Conservatoire après avoir vaincu ses adversaires était contraint de les laisser se reformer ailleurs en carrés menaçants, quitte à les rompre encore une fois. Les concerts de la rue de Grenelle eurent un moment cette vogue passagère qui s'attache et qui s'attachait surtout autrefois à toute nouveauté. Ils devinrent le lieu de réunion des virtuoses qui n'avaient point accès à l'établissement officiel, et, dans le nombre, il s'en trouvait auxquels on reconnaissait un talent réel. Parmi ceux-ci, on peut citer Bochsa, qui était né avec toutes les facultés d'un grand musicien, mais à qui des penchants vicieux ont préparé ensuite une carrière peu honorable. Boucher s'y fit entendre également à son retour d'Espagne où il venait de remplir les fonctions de violoniste solo du roi Charles IV. On remarquait déjà, à cette époque, sa double originalité comme homme et comme artiste, et l'on regrettait que le désir de produire de l'effet à quelque prix que ce fût l'entraînât souvent hors des justes bornes. C'est à Boucher qu'est arrivée une aventure dont plusieurs musiciens se sont plu depuis lors à se faire ou à se laisser faire les héros, et que des journaux ont encore reproduite il y a peu de temps à propos de M. Ole Bull. Lorsqu'il se rendit en Angleterre en 1814, son violon n'ayant pas été déclaré fut saisi par les douaniers qui, dans tous les pays, sont une gente maudite. Poussé par une sorte d'inspiration, il saisit l'instrument comme pour le jouer une dernière fois, et entama des variations improvisées sur le thème *God save the King*. John Bull fit de vains efforts pour résister à l'influence de l'air national; il sentit son cœur d'Anglais battre sous sa veste de douanier et laissa l'artiste emporter son stradivarius.

Des symphonies concertantes pour la flûte, le cor, le hautbois et le basson, jouées par quatre exécutants de même force étaient mises au rang des pièces les plus attrayantes dont se composait le répertoire des concerts de la rue de Grenelle. Une circonstance piquante vint un jour égayer les auditeurs habituels de ces séances. On exécutait un de ces quatuors d'instruments à vent, alors vraiment renommés à Paris. Un amateur nouvellement admis s'adressant à son voisin :

— Sauriez-vous m'apprendre, monsieur, lui dit-il, lequel de ces artistes s'appelle M. Gebauer?

— Tous quatre portent ce nom, monsieur.

— Celui qui compose de si jolis morceaux?

— Tous les quatre ont la réputation d'en écrire d'excellents.

— Mais je veux parler de celui qui est dans la garde?

— Ils y sont tous les quatre, monsieur.

Et notre homme de se taire, stupéfait de rencontrer entre quatre personnes une si étonnante conformité. En effet, les frères Gebauer avaient suivi la même carrière; ils se distinguaient par un mérite presque égal et faisaient partie d'une compagnie de la musique de la garde. L'aîné fut une des victimes de la mémorable et funeste retraite de Russie en 1812.

Les concerts de la rue de Grenelle réunissaient souvent un public nombreux, composé en grande partie de ceux des amateurs qui n'avaient pas pu trouver place aux exercices du Conservatoire. Ils durèrent jusqu'à la restauration. Alors commencèrent les discussions d'opinions qui dispersèrent cette société comme toutes celles qui avaient été formées sous l'empire. Il semble que, par un heureux privilége, les arts doivent être à l'abri des perturbations qu'entraînent après eux les changements politiques. Outre que ceux qui les pratiquent sont exposés à voir dans ces conjonctures fâcheuses leur existence compromise, une sensibilité plus naturellement excitable que celle des autres hommes les dispose à prendre leurs opinions avec plus de chaleur. L'orchestre du concert de la rue de Grenelle se divisa en royalistes et en bonapartistes; les uns portèrent la cocarde blanche, les autres se mirent le séditieux bouquet de violettes à la boutonnière; il n'y eut plus moyen de s'entendre.

(1) L'article que l'on va lire est extrait de l'*Indépendant de Bruxelles*, et dû à M. Edouard Fétis, fils de notre savant collaborateur. Ce travail fait suite à une série d'articles intitulés les *Concerts depuis Néron*, et que nous n'avons pas cru utile de reproduire. La partie de ces articles que nous insérons dans la *Gazette musicale* sera lue avec intérêt parce qu'elle contient des détails curieux et exacts sur des faits et des artistes de notre temps.

Indépendamment des concerts dont il a été parlé précédemment, il y avait eu aux beaux temps du régime impérial plusieurs brillantes réunions particulières qui avaient pour objet l'exécution de la musique vocale ou instrumentale. Ainsi Blangini, directeur des concerts de la princesse Borghèse, avait établi par abonnement des matinées de chant qui se donnaient le dimanche dans sa maison, rue Basse-du-Rempart. Il était le compositeur à la mode pour les romances, et celles qu'il écrivit dans le moment de ses succès n'étaient pas inférieures aux pièces du même genre qui font aujourd'hui la réputation de plusieurs artistes des deux sexes. Sa gloire a passé comme passera la leur, avec cette différence qu'il a laissé des titres plus recommandables au souvenir d'une autre génération. Aux cent soixante-quatorze romances, aux cent soixante-dix nocturnes à deux voix dont il est l'auteur, il faut joindre une vingtaine d'opéras joués avec quelque succès. Le répertoire des matinées de Blangini se composait invariablement de ses romances ou de fragments de ses opéras, ce qui les rendit monotones à la longue. Elles prirent fin du moment où il fut nommé maître de chapelle et directeur de la musique du roi de Westphalie, double fonction qu'avait refusée Beethoven.

Les matinées musicales de madame Gail furent célèbres pendant les années 1808, 1809 et 1810; on y exécutait de grandes compositions religieuses et dramatiques avec une perfection achevée. Madame Gail n'avait pas encore débuté sur la scène lyrique; elle n'était connue que par la publication de quelques romances et par deux airs intercalés dans un drame fort noir de M. Duval, mais les artistes appréciaient déjà son profond sentiment musical. Parmi les chanteurs qui se faisaient remarquer dans son salon où tout Paris eût voulu se faire inviter, Garat et Garcia paraissaient en première ligne. Le premier avait cessé de se faire entendre en public. Fils d'un avocat distingué de Bordeaux, il était destiné lui-même au barreau, mais le démon de la musique l'ayant emporté, il se fit artiste en dépit des remontrances paternelles. Ses débuts aux *concerts Feydeau* avaient été brillants, ainsi que nous l'avons dit, et lui promettaient une carrière éclatante, mais des instances auxquelles il ne put résister, l'engagèrent à ne plus paraître en public après qu'un membre de sa famille, le comte Garat, eut été élevé par l'empereur à d'importantes fonctions. Une pension lui fut assignée pour compenser la perte du produit éventuel d'un talent qu'il consacrait désormais à un petit nombre de salons privilégiés. Garcia venait d'arriver à Paris et de débuter à l'Opéra-Bouffon dans la *Griselda*. On aimait à voir ces deux grands chanteurs, doués chacun d'une belle voix et d'une âme chaude, lutter en valeureux champions. Garat avait l'avantage d'un art plus parfait, mais son antagoniste trouvait dans une généreuse nature de quoi pallier les défauts de l'éducation. Madame Barilli, charmante cantatrice du Théâtre-Italien, enlevée par la mort au milieu de ses succès, et madame d'Exvilly, fille de l'intendant des Invalides, connue pour son beau talent d'amateur, les secondaient à merveille. Lorsque Asioli et le castrat Moschini accompagnèrent à Paris le vice-roi d'Italie, pour le mariage de Napoléon avec Marie-Louise, ils furent étonnés de la perfection d'ensemble qu'ils remarquèrent dans les matinées musicales de madame Gail.

Parmi les réunions d'amateurs assez nombreuses à cette époque, il faut mettre en première ligne celles de M. le prince de Chimay, qui avait fait construire dans son délicieux hôtel de la rue de Babylone un salon de musique assez spacieux pour qu'on pût le considérer comme une véritable salle de concerts. Un orchestre d'élite où les artistes les plus célèbres venaient prendre place, s'y réunissait à jours fixes. Le prince de Chimay, violoniste distingué, se plaçait aux premiers pupitres avec Kreutzer aîné, Rode et Baillot. M. Auber, excellent accompagnateur, tenait le piano. L'auteur de *la Muette* n'avait pas encore prélude aux triomphes dramatiques qui ont rendu son nom populaire de Paris à Constantinople. Il n'était encore qu'un modeste amateur et mangeait paisiblement la pension que lui faisait son père, riche marchand d'estampes. Sa coopération aux concerts du prince de Chimay était donc une œuvre de pure obligeance. Madame Pauline Duchambge, qui a composé depuis lors des romances charmantes, chantait les solos dé premier dessus, et madame de Chimay, les seconds dessus. Des amateurs distingués étaient chargés des parties de ténor et de basse. C'est à l'aide de ce personnel choisi que fut exécutée la belle messe en *fa* de Cherubini dans l'hiver de 1809, d'abord en petit comité, puis en soirées d'apparat, où se trouvait l'élite de la société. Cette messe, la première et une des plus remarquables qu'ait écrites l'illustre maître, présentait la musique religieuse sous un point de vue absolument neuf. Jusqu'alors elle avait revêtu les formes sévères que l'on considérait comme mieux applicables aux choses de l'Église. M. Cherubini était le premier qui entreprit de la rendre dramatique. De quelque manière que l'on juge cette innovation, on doit convenir qu'elle était faite pour causer une grande sensation. Le jour où elle se produisit pour la première fois devant les hôtes du prince de Chimay, il fallut faire de longues poses entre chaque morceau pour laisser se manifester l'étonnement causé par un style si inattendu, si expressif, si riche d'images. Le cardinal Caprara, légat du pape, envoyé par S. S. auprès du premier consul Bonaparte lorsqu'il fut question du rétablissement de la religion en France, assistait à l'exécution de cette messe. Il s'approcha du compositeur et lui dit : *Caro figlio, siete degno di cantar le lodi di Dio*. En dépit de cet éloge, M. Cherubini ne fut pas relevé de la disgrâce où le laissait languir le caprice de Bonaparte. Tout grand homme qu'il fût, le héros d'Italie avait ses faiblesses. Lorsqu'il avait conçu de l'éloignement pour quelqu'un, rien ne pouvait l'en faire revenir. M. Cherubini lui avait déplu, sans qu'il sût pourquoi peut-être; il ne fallut que cette disposition malveillante sans fondement, pour qu'un musicien, dont le mérite était apprécié des artistes de l'Europe entière, fût éloigné des places qu'il méritait à tant de titres, et auxquelles de moins dignes que lui furent appelés.

Quelques élus de la société du prince quittaient ordinairement Paris avec lui au printemps de chaque année pour se rendre à la terre de Chimay. Au nombre des récréations réservées aux hôtes de cette belle demeure, le plaisir de jouer la comédie et l'opéra venait en première ligne. Ce n'était pas dans un salon, avec un paravent pour toute décoration, que se donnaient les représentations du château de Chimay. Un théâtre machiné comme le sont ceux des grandes villes, et pourvu de tout le matériel nécessaire, des magasins de costumes et d'accessoires, tels qu'à la différence près des proportions, on les trouve au Théâtre royal de Bruxelles : voilà ce qui était mis à la disposition des acteurs improvisés. Pendant plusieurs années, la direction de l'opéra de Chimay fut confiée à M. Auber. Les dispositions lyriques du jeune musicien s'étaient déjà révélées dans une partition qu'il avait écrite sur l'ancien livret d'opéra *l'Erreur d'un moment*, pour une société d'amateurs. Il composa pour Chimay la musique d'un opéra en trois actes, et prit ainsi un avant-goût de la carrière qu'il était appelé à parcourir un jour. A la vérité, il ne faisait pas encore l'expérience des ennuis du métier, car il avait affaire à l'*impressario* le plus accommodant. Composant à son aise, prenant pour le travail le temps que laissaient libres les plaisirs prodigués à leurs hôtes par les maîtres du lieu, jouissant complétement des charmes de la vie de château,

il ne jouait qu'à demi le rôle d'auteur dramatique, et plus tard il dut y trouver une grande différence. M. Auber avait dès lors le goût des chevaux qu'il a toujours conservé. C'était en se livrant à son exercice favori qu'il imaginait les mélodies qu'à son retour d'une promenade dans les belles forêts du prince sa plume traçait sur le papier. Dès qu'un morceau était achevé de cette manière, les parties se distribuaient entre les acteurs, et M. Auber, devenu *maestro di musica*, l'enseignait à ceux-ci. L'opéra tout entier fut ainsi composé, répété et joué dans l'espace d'une saison. Faut-il dire qu'il eut un éclatant succès? L'auteur n'eut pas besoin d'intéresser ses amis au sort de l'ouvrage, ni d'avoir recours aux applaudissements mercenaires. Une société nombreuse avait été réunie au château de Chimay pour célébrer son triomphe, elle remplissait les galeries du théâtre, et ne laissait passer aucune occasion de témoigner son approbation tant aux acteurs qu'à la pièce. Aucune inquiétude, aucune arrière-pensée ne préoccupait l'auteur. Debout au milieu de l'orchestre qu'il dirigeait, il jouissait directement des témoignages de l'admiration du public. Au lieu du bouquet dont la main huileuse d'un garçon de théâtre vient aujourd'hui lui faire hommage, en échange de quelques pièces d'argent, le lendemain d'une première représentation, il eut une fleur que la princesse de Chimay, l'une des femmes les plus aimables et les meilleures qui aient existé, détacha de celles qu'elle tenait, pour la lui offrir. La partition de l'opéra existe encore, manuscrit autographe, dans les archives du château. M. Auber écrivit dans les mêmes circonstances une messe dont l'*Agnus Dei* est devenu plus tard la prière de la *Muette de Portici*.

M. Cherubini fit aussi des voyages de Chimay. Il y passa deux étés et composa pour l'église de cette petite ville, à la sollicitation du prince, la belle messe dont il a été parlé plus haut. Avant de se mettre à l'œuvre il lui fallut s'enquérir des moyens d'exécution dont il pouvait disposer; ceux-ci n'étaient pas brillants. Il n'y avait à Chimay ni haute-contre ni second-dessus, ce qui l'obligea à écrire pour dessus, ténor et basse seulement. Une flûte, deux clarinettes, un basson et deux cors composaient toute la richesse musicale de l'endroit; de là vient que le *Kirie* et le *Gloria* ne sont accompagnés que par ces instruments. Les autres morceaux dont le développement est plus complet ont été orchestrés à Paris. Dans un des étés que l'illustre maître passa à Chimay, on voulut monter en son honneur l'opéra des *Deux journées* qui venait d'être joué avec un grand succès au théâtre Feydeau. La distribution des rôles se fit assez facilement entre les hôtes château, mais il manquait un acteur et M. Cherubini fut chargé de représenter le comte *Armand*. Les sollicitations dont on l'entoura pour le décider à cet acte de complaisance furent d'abord repoussées avec perte; il lui semblait que sa gravité habituelle s'en trouverait compromise. Cependant les gracieuses instances de madame de Chimay finirent par l'emporter; il promit de se charger du rôle. Grâce à de nombreuses répétitions et à la présence de l'auteur, la pièce fut en état d'être jouée mieux peut-être qu'on ne le fait sur des théâtres de grandes villes. Le premier acte marcha supérieurement le jour de la représentation et l'on crut pouvoir compter sur un succès sans encombre. Au second acte, le *comte Armand*, c'est-à-dire M. Cherubini, fut hissé, comme le voulait le jeu de la scène, dans le tonneau du porteur d'eau *Micheli*. La position n'était pas commode, mais comme le nœud de la pièce se trouvait dans cette action, il fallut bien s'y résoudre. La scène est longue et M. Cherubini commença bientôt à souffrir une gêne intolérable; il ne pouvait faire aucun mouvement et ce fut par des cris étouffés qu'il fit connaître sa détresse. Bon gré, mal gré, le prince de Chimay, qui remplissait le rôle du porteur d'eau, fut obligé de rentrer dans la coulisse pour délivrer son prisonnier, au grand ébahissement des spectateurs qui ne comprenaient rien à cette improvisation. M. Cherubini avait jugé inutile de s'introduire dans le tonneau pendant les répétitions; mais il reconnut trop tard combien il eût été prudent de l'essayer. L'espace s'y trouva trop resserré et, pour comble de disgrâce, un machiniste imprévoyant avait négligé de ménager une issue pour le passage de l'air. L'aventure amusa beaucoup ceux qui en avaient été témoins lorsqu'on put leur donner le mot de l'énigme, et M. Cherubini ne fut pas le dernier à en rire.

Après cette digression où nous nous sommes laissé entraîner, revenons aux sociétés particulières de musique sous l'Empire. L'une des plus remarquables était celle de M. de Sermentot, amateur d'une naissance distinguée, qui partageait avec son ami, M. Jules de Noailles, le goût de la musique instrumentale. Entre autres artistes remarquables, on entendit dans ces réunions le grand pianiste improvisateur Wœlfl qui avait long-temps lutté de talent, en ce genre, avec Beethoven et qui n'avait point été vaincu. L'un des membres les plus assidus de la société était M. Villefranche, amateur qui possédait un talent très distingué dans la composition et qui donna en 1808, au théâtre Feydeau, *le Nègre par amour*, pièce absurde dont le livret tua la musique: M. de Villefranche appartenait à l'ancienne noblesse qui, bien que rentrée en France par la condescendance de Napoléon, n'en boudait pas moins le régime impérial, parce qu'elle n'était pas rentrée dans la possession de ses biens. Il finit par accepter en 1809 une place d'auditeur au conseil d'État et périt trois ans après en Russie où il était allé porter des dépêches à l'empereur. Sa mort causa une vive douleur à ses amis et dispersa la réunion musicale de M. Sermentot.

Une autre société non moins intéressante se réunissait les vendredis de chaque semaine dans l'atelier de M. Ingres, situé au Jardin-des-Capucines, dont l'emplacement est devenu depuis lors la rue de la Paix avec ses environs. Le directeur actuel de l'école française à Rome n'était encore connu que des artistes qui avaient deviné la portée de son talent; aucun succès n'avait signalé ses débuts. Il jouait bien du violon et ses matinées étaient consacrées à l'exécution de quatuors. Dans l'auditoire, composé de peintres, de sculpteurs et de musiciens, on remarquait Bartolini, sculpteur de premier ordre, fort jeune à cette époque et qui depuis plus de vingt-cinq ans s'est fixé à Florence sa patrie où il a exécuté d'immenses travaux; Richard, peintre lyonnais, qui obtint de brillants succès par ses gracieux tableaux de chevalet; Révoil, autre peintre de Lyon, remarquable par la finesse de sa touche et par sa connaissance alors fort rare du style du moyen âge. Nous citerons aussi un jeune architecte de grand mérite dont l'érudition, mêlée d'un peu de causticité, ruina la fortune. Jay, c'était le nom du jeune artiste, ayant été chargé par M. Denon de dessiner un vieux sceptre de fer que la tradition donnait comme celui de Charlemagne et qui devait servir au sacre de Napoléon, reconnut par une inscription latine que le prétendu sceptre de Charlemagne n'était que le bâton du grand chantre de Notre-Dame. Il crut devoir communiquer sa découverte au directeur-général des musées, mais sa science fut loin d'avoir le succès qu'on pourrait croire. Il avait été convenu que Napoléon aurait le sceptre de Charlemagne et rien ne devait faire échouer cette ingénieuse combinaison. Jay reçut l'ordre de se taire. Cependant il ne put s'empêcher de rire avec ses amis de ce petit charlatanisme qui mettait dans les mains de l'empereur des Français le bâton d'un chantre de cathédrale comme un objet du plus haut intérêt historique. Ses amis en parlèrent aux leurs et

le bruit en courut bientôt dans les cercles de Paris. M. Denon, à qui la chose revint, en entretint l'empereur, et comme le grand homme entendait fort mal les plaisanteries de ce genre, Jay fut exilé à Lyon où l'ennui le conduisit au tombeau quelques années après.

Les sociétés musicales particulières furent désorganisées ainsi que les concerts publics au commencement de la restauration. Les circonstances politiques amenèrent avec elles des causes de désunion que l'art fut impuissant à combattre.

Les concerts spirituels avaient tenté une résurrection sous l'empire. Rétablis par l'administration du Théâtre-Italien, en 1805, ils furent donnés successivement au Théâtre-Louvois, à l'Odéon et à Favart, mais, bien que l'exécution y eût été confiée aux meilleurs artistes, le succès ne fut pas celui qu'on en attendait. Le Grand-Opéra en ressaisit de nouveau le privilége sous la restauration. Ce privilége, accordé à l'Académie royale de musique par Louis XV, devait être remis en vigueur sous le règne de Louis XVIII; rien n'était plus naturel. Protégé par des personnages influents de l'ancienne cour, le concert spirituel eut encore quelques beaux jours; mais on ne put lui rendre une prospérité durable. Il eut d'ailleurs le tort de s'éloigner de l'esprit de son origine. Au lieu de borner son répertoire aux compositions de musique sacrée, il adoptait sans réserve des morceaux profanes. C'est ainsi qu'il s'aliéna la bienveillance des familles nobles, sans rien faire pour exciter d'autres sympathies.

Il n'y a plus de concerts spirituels à l'Opéra depuis la révolution de juillet, et moins que jamais maintenant ils auraient chance de succès. Sous Louis XV, les représentations dramatiques étaient suspendues pendant tout le carême; sous l'Empire, les théâtres fermaient durant la semaine Sainte; la restauration ordonna la clôture de l'Opéra dans la quinzaine de Pâques. Les concerts spirituels étaient alors le seul amusement public et beaucoup de gens s'y rendaient par désœuvrement. Depuis que les théâtres ne suppriment qu'une seule représentation, le jour du Vendredi-Saint, cette institution ne trouve plus sa place à l'Académie royale de musique. Plusieurs concerts ont lieu le même jour dans d'autres établissements, mais ils n'ont rien que de profane et ne peuvent pas être considérés comme une continuation de ceux de Philidor.

On sait qu'à leur retour en France, les Bourbons se montrèrent animés d'un prodigieux esprit de malveillance à l'égard de toutes les institutions qui dataient de la république ou de l'empire. Le Conservatoire était du nombre; il eut à subir les effets de la réaction royaliste. Né d'un décret de la Convention, il lui fallut expier ce crime originel. Sa suppression provisoire fut ordonnée. Lorsqu'il rouvrit en 1816, ce fut sous le titre d'*École royale de musique*, et composé d'éléments presque entièrement nouveaux. Les concerts étaient devenus impossibles pour plusieurs années; il fallait que ces éléments divers se combinassent de manière à former un ensemble. Leur interruption dura dix ans environ, car on ne les vit plus reprendre que vers le commencement de l'année 1828. On avait préparé cette restauration musicale par des exercices publics où les élèves s'essayaient entre eux. Enfin l'École royale de musique eut l'ambition de réveiller les anciens souvenirs de gloire du Conservatoire; la Société des concerts fut formée, et voilà bientôt douze années qu'elle poursuit le cours de ses triomphes. Ce long succès, dans un pays où les meilleures choses passent vite, n'est pas un des phénomènes les moins singuliers que nous aurons eu à signaler dans le cours de ce travail, surtout si l'on songe que tout n'est pas également parfait dans les séances de la Société des concerts, et que pour une belle symphonie supérieurement exécutée il faut souvent subir plusieurs solos médiocres.

Les concerts les plus brillants après ceux du Conservatoire furent, sous la restauration, les séances de musique religieuse données par les élèves de Choron. Le goût des grandes compositions classiques se perdait en France, quand cet artiste intelligent entreprit de les faire revivre. Grâce à lui, on entendit pour la première fois à Paris les ouvrages de Palestrina, de Bach, de Haendel. Jusqu'alors on s'était borné à donner au concert spirituel un petit nombre de pièces toujours les mêmes et répétées à satiété. L'école de musique religieuse qu'il avait fondée en 1818 rendit de grands services à l'art, et son heureuse influence se serait fait sentir d'une manière plus efficace encore si un esprit d'intolérance, caché sous des prétextes d'économie, ne l'avait fait supprimer après la révolution de Juillet. Nous ne craignons pas de le dire, Choron et la musique religieuse ont été tués du même coup par le fait de cette mesure. Mais l'esprit de destruction calcule-t-il, et n'est-ce pas celui qui domine au milieu des commotions politiques?

Nous ne pouvons pas terminer sans parler des concerts à bon marché. Il en est de ces concerts comme de toute marchandise au rabais; à quelque bas prix qu'on les cote; ils sont toujours payés assez cher. Il y a cinq ans que l'essai en fut fait pour la première fois à Paris, l'été, sous un massif des Champs-Elysées. Un kiosque fut dressé pour le nombreux orchestre de Musard, et le public put circuler dans l'enceinte réservée moyennant *un franc d'entrée*. Des concerts à vingt sous! s'écriait-on, comme s'il se fût agi de la découverte la plus intéressante, la plus précieuse, la plus utile à l'humanité. Mais des contredanses sur lesquelles on ne peut pas se livrer aux charmes du pantalon ou de la pastourelle, des valses qui vous invitent en vain à un tournoiement attractif, valaient-elles davantage? La foule désœuvrée courut aux concerts des Champs-Elysées parce qu'elle y trouvait à bon marché le plaisir qu'il lui faut à tout prix. Au lieu de s'enfermer dans une salle de spectacle par une chaude soirée d'été, elle se promenait au grand air, écoutant ou n'écoutant pas les quadrilles aux vives allures. Personne ne doutait que les concerts à un franc prissent fin après que les circonstances qui les avaient fait naître auraient cessé. Mais la spéculation avait été trop bonne pour qu'on y renonçât. Musard et son orchestre s'installèrent l'automne dans une salle fermée, et par habitude on les y suivit. En voulant faire de ses concerts une chose sérieuse l'entrepreneur s'y serait ruiné; les contredanses continuèrent à faire les frais de son répertoire, et le public fut admis à se promener dans la salle d'hiver, ainsi qu'il l'avait fait dans l'enceinte des Champs-Elysées, pendant l'exécution. Musard, qui n'avait été jusque là qu'un modeste professeur courant le cachet ou après le cachet, devint un homme d'importance; il a maintenant cabriolet et maison de campagne. Plusieurs établissements de concerts semblables à celui qu'il dirige se sont formés et prospèrent, à ce qu'il paraît. Un artiste de mérite avait imaginé qu'en faisant entendre d'excellente musique bien exécutée, il l'emporterait facilement sur ses concurrents; son essai ne dura pas six mois. L'époque la plus glorieuse des concerts à bon marché fut la rencontre de Musard et de Strauss dans la même soirée, sur le même orchestre. L'entrevue de Napoléon et de l'empereur Alexandre n'eut pas plus de solennité.

On croit généralement que la multiplicité de ces concerts indique un progrès dans le goût de la population parisienne pour la musique : rien n'est moins fondé que cette supposition. Autant vaudrait dire que les spectacles de vaudeville donnent au public le goût de la littérature.

X. X. (1).

(1) X. X. est la signature de M. E. Fétis, dans l'*Indépendance*.

Biographies.

LAFONT.

Un événement déplorable vient de ravir au monde musical un des artistes qui, depuis le commencement du XIXe siècle, ont excité au plus juste titre l'admiration générale. Lafont, qu'une carrière de quarante ans de succès semblait avoir conduit insensiblement et à coup sûr au moment de jouir d'une aisance acquise par de longs travaux dans le repos d'une heureuse vieillesse, Lafont, l'un des plus célèbres violonistes que la France ait produits, vient de périr victime d'une de ces imprudences qui ont déjà eu pour résultats tant de malheurs sur les routes de France.

Qu'il me soit permis de venir ici payer un tribut à sa mémoire en rappelant quels furent les principaux événements de sa vie d'artiste et quels sont ses titres à la renommée européenne dont il a joui et qui lui survivra.

Lafont (Charles-Philippe) naquit à Paris le 1er décembre 1781. Sa mère, sœur de Bertheaume, jouait du violon; elle lui donna les premières leçons de musique et de cet instrument; plus tard, Bertheaume lui-même le prit pour son élève et le fit voyager avec lui en Allemagne. Encore enfant, Lafont exécutait des solos dans des concerts publics en 1792 à Hambourg et à Lubeck et faisait déjà remarquer la parfaite justesse de ses intonations et sa dextérité. De retour à Paris, il reçut pendant deux ans des leçons de Kreutzer: Navoigille aîné, puis Berton, lui enseignèrent l'harmonie. Doué de tact et de goût, il apprit seul à chanter n'ayant pour le guider que ce qu'il entendait de Garat. Cette époque était celle des concerts du théâtre Feydeau qu'on établit après la réaction politique qui suivit le 9 thermidor. Lafont y chanta des airs français et des romances qu'on applaudit à cause de l'expression qu'il y mettait. Devenu ensuite élève de Rode, il s'efforça d'imiter le fini et la perfection du jeu de cet artiste; dès lors son talent de violoniste commença à prendre le caractère qu'il a conservé depuis et qu'un long travail a perfectionné de plus en plus. Une justesse irréprochable, un son pur et moelleux auquel on aurait désiré quelquefois plus d'énergie, beaucoup de sûreté dans l'exécution des traits, enfin un certain goût délicat auquel il manquait seulement un peu de largeur et d'élévation, telles sont les qualités par lesquelles M. Lafont se fit remarquer à son entrée dans la carrière et qu'il a perfectionnées depuis lors par des études constantes. En 1801, il commença ses voyages en parcourant la Belgique pour y donner des concerts avec Gabriel Lemoyne, faible pianiste qui ne lui servait guère que d'accompagnateur. Après cette première tournée qui dura quelques années, Lafont revint à Paris et jeta les fondements de sa réputation dans les concerts qui furent donnés à l'Opéra et au théâtre Olympique en 1805 et 1806. Depuis lors il a fait de longs et nombreux voyages en Allemagne, en Hollande, dans les Pays-Bas, en Italie, en Angleterre et dans le nord de l'Europe. Après le retour de Rode en France, en 1808, il lui succéda à Pétersbourg dans la place de violon solo de l'empereur de Russie. Son séjour dans cette ville se prolongea pendant six ans. En 1812 il lutta à Milan avec Paganini. Lorsqu'il revint à Paris, en 1815, le roi Louis XVIII le nomma premier violon de la musique de sa chambre; plus tard Lafont joignit à cette place le titre de premier accompagnateur de la duchesse de Berry. Depuis cette époque il s'est fait entendre souvent dans de grands concerts à l'Opéra et ailleurs; partout le public l'a accueilli avec des applaudissements justifiés par son beau talent. En 1831 il a fait, avec le pianiste M. Henri Herz, un nouveau voyage en Allemagne; deux ans après il a visité la Hollande, et dans l'été de 1838 il a parcouru une partie de la France.

Il m'écrivait, il y a peu de mois, que l'année 1839 était la dernière où il se ferait entendre, et qu'il y faisait ses adieux au public. Hélas! il n'attachait pas à ses paroles le sens funeste qui s'est réalisé! Dans une excursion artistique qu'il faisait vers les Pyrénées avec son ami M. Herz, la voiture publique qui les transportait tous deux a versé d'une manière si malheureuse, dans les derniers jours du mois d'août, que Lafont n'a survécu que deux heures à cet événement affreux.

FÉTIS père,
Directeur du Conservatoire de Bruxelles.

Nouvelles.

*** *La Vendetta*, de MM. Rouolz et Léon Pillet, sera représentée le 9 de ce mois à l'Académie royale de musique; l'opéra qui doit lui succéder est *le Drapier*, de MM. Halevy et Scribe: il est probable que le titre du *Drapier* sera changé d'ici à la représentation.

*** Mademoiselle Rieux doit débuter vers le milieu du mois prochain. Elle fera sa première apparition sur la scène de la rue Lepelletier, dans le rôle d'Alice, de *Robert-le-Diable*. Mademoiselle Rieux est élève de Ponchard.

*** Mademoiselle Pauline Garcia est à Boulogne-sur-Mer; de là elle ira à Bruxelles, en attendant que l'ouverture du Théâtre-Italien dont elle fera, assure-t-on, partie cet hiver, la ramène à Paris.

*** Le fils de M. Lafont vient de partir pour aller chercher les restes de son malheureux père. Il doit les ramener à Paris où un service funèbre sera célébré à Saint-Roch.

*** Il y a quelques jours, au moment de commencer, à l'English-Opera, la première représentation de *Scaramuccia*, de Rucci, arrangé pour la scène anglaise, M. Balfe, directeur par procuration, reçut de M. Leffler, qui devait jouer dans cet opéra un rôle important, une lettre en quatre vers dont voici en deux mots la substance: « Mon cher Balfe, j'ai bu tant de claret (vin de Bordeaux) que je ne puis chanter ce soir; le diable m'emporte si j'en suis capable! — Votre ami, Leffler. » Balfe, dans son embarras, ayant cru devoir donner lecture de cette lettre au public, le nom de l'acteur Leffler, ex-enfant de chœur de Saint-Paul, fut accueilli par des huées et depuis lors, le théâtre est fermé.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Saint-Malo.*— Un jeune chanteur d'un talent très distingué, M. Fortado, a donné un concert le jeudi 29 août. Cet artiste est doué d'une fort belle voix et a reçu une éducation musicale très complète. *Le Moine*, de Meyerbeer, et l'air de la *Juive* ont été pour lui l'occasion d'un succès complet. L'orchestre était conduit par M. Lecomte qui dirige la musique à Saint-Malo avec un zèle et un talent au-dessus de tout éloge. Mademoiselle Goujeon, qui est une virtuose de premier ordre sur la harpe, s'est fait entendre dans le même concert et a été applaudie avec enthousiasme.

*** *Saint-Etienne.* — A une représentation du *Postillon de Lonjumeau* qui a eu lieu dans cette ville, l'acteur chargé du rôle principal suscita, dès son entrée en scène, une tempête violente. Au milieu des sifflets et du tumulte un plaisant du parterre s'avisa d'entonner d'une voix de Stentor le refrain suivant qui fut redit en chœur et avec enthousiasme par tout le parterre avec accompagnement d'éclats de rire.

Oh! oh! oh!
Qu'il chantait faux
Le postillon de Lonjumeau,
Oh! oh! etc.

Le Directeur, MAURICE SCHLESINGER.

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

6e Année. — 1839. **REVUE** N° 46.

ET

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS,

JOURNAL DES ARTISTES, DES AMATEURS ET DES THÉATRES;

REDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, F. BENOIST, (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, CASTIL-BLAZE, PHILARÈTE CHASLES, F. DANJOU, STEPHEN HELLER, EDME SAINT-HUGUE, ELWART, FETIS père (maître de chapelle du roi des Belges), AD. GUÉROULT, JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, G. LEPIC, LISTZ, MARX, EDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, L. RELLSTAB (rédacteur de la GAZETTE DE BERLIN), GEORGES SAND, J.-G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT A LA REVUE et GAZETTE MUSICALE.

Paris.	Départ.	Étrang.
3 m. 8	9 »	10 »
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	34 »	38 »

La Revue et Gazette Musicale paraît le dimanche et le jeudi de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la *Revue et Gazette Musicale de Paris*, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; et chez tous les marchands de musique de France.

Prix d'abonnement à la *Revue et Gazette Musicale*, 30 fr. par année.

IL SERA DONNÉ CHAQUE MOIS UNE LIVRAISON des *ARCHIVES CURIEUSES DE LA MUSIQUE*, et un *fac simile* de l'écriture de musiciens célèbres.

ANNONCES : 50 c. la ligne de 28 lettres.

Paris, Dimanche 8 septembre 1839.

Pendant les vacances, du 8 septembre au 15 octobre, la Gazette musicale *ne sera publiée que les dimanches. Il sera joint à chaque numéro un morceau de musique ou une livraison des* Archives curieuses.

La cinquième matinée de musique de chambre offerte aux abonnés de la *Gazette musicale* a lieu aujourd'hui dimanche, 8 *septembre*, à deux heures, dans les salons de M. Pape. Voici le programme :

1° Deuxième quatuor de Mozart en *sol mineur*, pour piano et instruments à cordes, exécuté par MM. César-Auguste Frank, Eugène Chaine, Léonard et Rignault.

2° Elégie pour le violon composée et exécutée par M. W. Ernst.

3° Air de *Mathilde de Shabran*, de Rossini, intercalé dans *le Comte Ory* et chanté par madame Dorus-Gras.

4° Quatuor de Mozart, en *ré majeur*, pour instruments à cordes, exécuté par MM. Emile et Alexandre Rignault, Eugène Chaine et Léonard.

5° *Marie Stuart*, scène dramatique composée par Guilo Alary, chantée par madame Lati.

6° Fantaisie brillante sur des thèmes d'*Othello*, de Rossini, composée et exécutée par M. W. Ernst.

7° Air de *Guido et Ginevra*, d'Halevy, chanté par madame Dorus-Gras.

8° Quintette de Hummel, en *mi bémol mineur*, pour piano et instruments à cordes, exécuté par MM. César-Auguste Frank, Eugène Chaine, Emile et Alexandre Rignault, et Achille Gouffé.

SOMMAIRE. Le Foyer, par Ed. Monnais. — Encore Mozart. — *Le Shériff*, opéra en 3 actes, musique de M. Halévy (deuxième article), par H. Blanchard. — *Revue critique*. Première fantaisie sur des airs russes pour le violon avec accompagnement d'orchestre, par Alexis Lvoff. — Nouvelles. — Annonces.

LE FOYER.

UN TOUR EN PROVINCE. — DIEPPE, LE HAVRE, ROUEN. — UNE REPRÉSENTATION A BÉNÉFICE.

Et nous aussi, l'envie nous a pris, comme à tant d'autres, de déserter nos foyers parisiens pour aller visiter quelques foyers de province, pour aller respirer plus librement dans ceux que rafraîchit la brise marine. De Paris à Dieppe il n'y a, si l'on veut, que douze heures de trajet. Douze heures pour quarante-quatre lieues ! c'est bien beau, mais c'est effrayant ! Comment songer sans douleur à cette rapidité de course, quand on voit de quel prix on la paie tous les jours, quand le pauvre Lafont vient encore d'en attester le péril ! Un si grand talent, un si aimable homme anéantis du même coup par la folie barbare d'un postillon !

Les grandes routes veulent rivaliser avec les chemins de fer : pour peu qu'il y ait concurrence entre deux entreprises locomotives, elles se transforment en hippodrome, au risque de tuer chevaux et voyageurs. Nous aussi, nous avons eu nos catastrophes, une machine d'enrayure brisée en descendant une côte au grand trot, deux chevaux culbutés et traînés tout sanglants sous la lourde voiture ! Dieu sait comment la chose aurait fini, si, par précaution, le conducteur ne nous eût fait verser dans une ornière, en s'appuyant aux flancs de la montagne ! C'était aux

abords de Rouen ; nous n'avons eu, nous et nos compagnons d'infortune, d'autre mal que la peur et l'humiliation d'entrer à pied dans la ville, au lieu d'y arriver triomphalement, annoncés par les bruyants clic clac.

Quelques jours plus tard, nous roulions du Havre au château d'Orcher, mollement porté dans une *havraise* à quatre roues. Notre cocher, brave et honnête homme, nous contait son histoire ; il avait été conducteur de diligences, mais dans des temps plus doux, plus tranquilles ; il avait renoncé au métier du moment qu'il avait reconnu qu'on ne pouvait plus l'exercer en conscience. « C'est un métier d'assassin ! » nous disait-il dans son naïf langage, et ce qu'il y a de pis, c'est que tout le monde se rend complice de ces assassinats multipliés. Quelle est la voiture que tout le monde recherche, que tout le monde préfère ? celle qui arrive le plus tôt. On veut arriver, et l'on arrive ; mort ou vif, cela importe peu.

Dieppe, ville de pêcheurs et de dandys, a une petite salle de spectacle où l'on joue la comédie et où l'on donne des concerts. Presque tous les virtuoses qui vont en Angleterre ou qui en reviennent passent par Dieppe durant la saison des bains. Philippe, le gros et jovial Philippe, s'intitulant *premier comique du Vaudeville, des Nouveautés* (défuntes depuis neuf ans), *et du Palais-Royal*, y donnait des représentations ; Artôt, Labarre, Doehler s'y succédaient à peu de distance. Le vrai foyer du théâtre de Dieppe c'est la plage, où chaque matin se pressent les baigneurs et les baigneuses, sans compter les amateurs qui se contentent de regarder du haut de la terrasse. Les bains de Dieppe sont essentiellement fashionables : on y vient pour son plaisir beaucoup plus que pour sa santé ; on y rencontre des grandes dames et des princesses ; nous y avons vu la veuve d'un empereur, de don Pedro. Le costume obligé des bains nivelle tous les rangs :

Quand la *mer* est si près l'égalité commence.

Mais en sortant de l'eau salée, les prétentions se redressent, les supériorités reprennent leur empire : c'est à qui l'emportera par l'élégance de la toilette. Il y a grand bal tous les samedis dans le local des bains chauds ; on s'y prépare long-temps d'avance : avant la fin du dîner, on voit beaucoup de dames quitter la table d'hôte, pour se livrer aux mains de la femme de chambre et du coiffeur. Rien n'est tel que l'effet du bal combiné avec celui du bain de mer. Le bain de mer donne un surcroît de force vitale, que voulez-vous qu'on en fasse ? Le bal est en quelque sorte la soupape de sûreté. Nous doutons qu'à Tréport où la plage est meilleure qu'à Dieppe, les bains de mer soient aussi bons. On ne danse pas à Tréport ; il n'y a pas de spectacle, pas de concerts, pas de plaisirs mondains. Il n'y a qu'un petit port, une mer immense, une gothique église perchée sur le haut d'une falaise, et le délicieux parc du château d'Eu, où des omnibus vous conduisent en vingt minutes. Les omnibus vous conduisent partout, même aux ruines du château d'Arques, près duquel Henri IV vainquit Mayenne sans Crillon. Quelle admirable vallée que la vallée d'Arques, non pour s'y battre, même avec Crillon, mais pour s'y promener !

Le Havre est une ville d'affaire et de commerce, une ville aussi vivante que Paris, et qui a de plus un port, une jetée, une forêt de vaisseaux ! Le Havre a une salle de spectacle grande et belle, bâtie dans le style de nos Variétés, mais plus spacieuse. Du foyer, le regard plane sur l'un des bassins du port, en passant par-dessus des squares verdoyants. C'est là un foyer ! c'est là un théâtre ! on y chante le grand opéra : *la Juive* y est montée avec le même luxe qu'à Paris ; l'opéra-comique y est exécuté d'une manière très agréable. Dans *l'Eau merveilleuse*, nous avons remarqué la belle voix de madame Marneffe, qui par malheur n'a pas la figure de madame Thillon, la jolie voix d'Altairac, ténor *leger*, qui rapelle Adolphe Nourrit par l'organe et la physionomie, la basse franche et facile d'Hermann-Léon, qu'un étourdi s'est avisé de siffler, parce qu'il avait, disait-il, des raisons particulières ! Des raisons particulières pour siffler un chanteur qui chante bien ! cela ne se voit qu'en province, où l'on voit encore bien d'autres choses surprenantes. Par exemple, les répétitions y commencent à neuf heures et demie du matin, et finissent à trois heures ; on n'a que le temps de dîner, de revenir au théâtre pour s'habiller, pour jouer toute la soirée ; il reste la nuit pour apprendre ses rôles. La même actrice joue madame de Beaufort dans le *Jeune mari*, la femme sauvage dans les *Saltimbanques* ; on l'oblige encore à jouer toutes les *Dugazon* dans l'opéra-comique, et pourtant son engagement porte qu'elle ne remplira cet emploi *qu'au besoin*, mais le directeur s'est arrangé pour que le *besoin* fût perpétuel, en n'engageant pas d'autre *Dugazon*.

Ce qui tue les acteurs et les directeurs de province, c'est la nécessité impérieuse de donner sans cesse des nouveautés. Un autre cause de ruine pour les directeurs, c'est l'invasion du luxe parisien : les décors, les costumes ne sentent nullement l'économie ; tout cela est frais et brillant, tout cela ne coûte pas moins que si l'on pouvait donner cent fois le même ouvrage. Et les cabales, ce fléau qui se renouvelle à chaque renouvellement d'année théâtrale ! Nous ne savons pas ce que c'est que la cabale à Paris ; nous ne pouvons pas le savoir. A Paris, le public change tous les soirs ; les engouements, les inimitiés systématiques sont impossibles ; mais en province, le public est inamovible, et partant despotique ; il a la force en main, et il en use à son caprice. Quand il veut une chose, il faut que la chose soit : il la demande si bien, que juste ou injuste, raisonnable ou absurde, il finit toujours par l'obtenir.

Le sifflet si usé, si déchu à Paris, est toujours florissant et menaçant en province. Il serait curieux d'énumérer les causes diverses pour lesquelles un acteur peut être sifflé.

On le siffle, parce qu'il est mauvais ;

On le siffle parce qu'on a résolu de le siffler ;

On le siffle parce que sa figure ou sa tournure ne revient pas à messieurs du parterre ;

On le siffle parce que son prédécesseur jouissait de la faveur publique, et qu'on veut ravoir son prédécesseur,

On le siffle parce qu'on a des griefs contre le directeur, et qu'en sifflant l'acteur on est sûr d'obliger le directeur à capituler ;

On le siffle parce qu'il lui est arrivé de tenir au café des propos mal sonnants, qui ont blessé des amours-propres et des susceptibilités.

On le siffle pour des *raisons particulières*.

Et vous figurez-vous la situation de ces artistes, qui tous les douze mois voient remettre en question leur avenir, leur pain quotidien ? Vous figurez-vous le trésor de dépit, de colère, de ressentiments, qui doit s'amasser au fond de leur cœur, lorsque, sortant d'une ville, où ils n'ont recueilli que des bravos, des couronnes et des vers, ils tombent dans une autre cité où on les accable de sifflets, quelquefois d'ignobles projectiles ? C'est qu'il n'y a pas à dire : il faut se résigner ; il faut plier bagage ; il faut aller courir d'autres chances, et s'exposer à d'autres orages. On se croyait bien établi, on entrevoyait de riantes perspectives ; on faisait des plans de fortune, et puis la cabale renverse tout d'un souffle ; la cabale ne laisse d'autre parti à prendre que celui d'une prompte retraite, accompagnée des imprécations d'usage : « Ville ingrate, je te maudis ! Puisse le feu du » ciel te consumer, toi et tes habitants, etc. » Il y a un formulaire d'imprécations dramatiques : c'est la dernière ressource des acteurs sifflés et bannis.

Les acteurs de Paris qui viennent exploiter leurs congés en province courent bien aussi des chances d'improbation peu courtoise; néanmoins ils ont pour égide leur talent, le prestige de leur renommée. Au Havre, nous avons trouvé l'excellent Ferville du Gymnase, et Firmin de la Comédie Française. Firmin venait de Caen, où il avait joué avec beaucoup de succès le drame et la comédie; il s'y était essayé dans le *Misanthrope*, qu'il se propose d'aborder bientôt à Paris. On dit que Samson veut aussi s'affubler des rubans verts d'Alceste : il y aura concurrence, et Molière ne s'en plaindra pas.

A Rouen, le parterre est toujours debout, toujours turbulent, toujours indocile; impossible de le morigéner; deux directeurs y sont morts à la peine. Lafeuillade, naguère l'objet de ses amours, est maintenant l'objet de son antipathie; il ne veut plus ni le voir, ni l'entendre. De sérieux combats se sont livrés au sujet de Lafeuillade : le théâtre s'est changé en arène presque sanglante. On dit qu'un renfort de claqueurs avait été mandé; vous jugez si le parterre de Rouen est d'humeur à souffrir des claqueurs! Il s'est mis en devoir de les assommer. L'affaire s'est échauffée au point qu'elle aurait pu finir pour plusieurs des combattants devant la cour d'assises. Un coup de poing bien appliqué mène plus loin qu'on ne pense!

Tous les ténors *légers* qui se sont présentés à Rouen cette année, ont subi le même sort; on les a tous frappés du même arrêt. Dans *l'Eau merveilleuse*, dont nous avons vu la première représentation, c'est le baryton Lesbros qui chante le rôle du ténor; Boulard chante celui du docteur Tartaglia, d'une voix un peu fatiguée; celui de sa pupille est fort bien rempli par madame Félix (naguère mademoiselle Mélotte), jeune et jolie personne, qui ne peut manquer de venir à Paris.

Fanny Elssler s'était arrêtée à Rouen quelques heures à son retour de Londres; elle avait dansé *la Cachucha* dans *la Juive*, à la grande satisfaction du public, que n'a pas scandalisé ce mélange profane. Les représentations données par Vernet étaient aussi fort suivies.

Le foyer de Rouen ne jouit pas d'une aussi belle vue que celui du Havre, et pourtant il donne sur le port, mais la Seine ne vaut pas la mer, et les petits caboteurs ne valent pas les majestueux vaisseaux. La salle aurait besoin d'une reconstruction complète; elle est mal distribuée, mal décorée, et les dégagements en sont misérables; on se croirait dans le dernier théâtre de nos boulevards. Ne pourra-t-on jamais forcer le parterre à s'asseoir? N'est-ce pas un étrange privilége que celui de rester debout quand tous les autres parterres de France prennent leurs aises?

A Rouen comme au Havre, comme dans toutes les villes de province, l'opéra est la base du spectacle; on y vient surtout pour l'Opéra, c'est la troupe d'opéra qui fait les recettes. La comédie, le drame, servent d'accessoires à la musique; le vaudeville, qui serait un astre à Paris, n'est qu'un satellite en province. Autre différence, à Paris on joue très bien le vaudeville, mais on le chante très mal; on dirait que c'est là une des règles de l'art du vaudeville devenu ambitieux par ses succès, et qui prétend à l'héritage de la comédie. En province, c'est tout le contraire, on le joue assez mal, sans esprit, sans finesse; on le débite au grand galop, comme si l'on avait hâte d'en finir, mais on le chante bien, trop bien même; et savez-vous pourquoi? C'est que les acteurs et actrices chargés d'en remplir les principaux rôles, sont presque toujours aussi des acteurs et des actrices d'opéra-comique. De là vient qu'ils chantent le couplet au lieu de le parler, suivant la méthode parisienne. Au Havre nous avons vu jouer la *Comtesse du Tonneau* par une actrice qui disait son rôle à faire peur, mais qui le chantait à merveille, d'une voix légère et timbrée; nous avons vu la même actrice jouer le rôle de Zéphyrine dans les *Saltimbanques*, et se bien garder en chantant la fameuse romance sur l'air de *Joseph*, de prendre comme mademoiselle Esther, l'organe et l'accent de la rue. Fi donc! une chanteuse qui se respecte ne s'encanaille pas ainsi! ce serait compromettre son avenir musical. Tant pis pour la romance, si, privée de ses grâces populacières, elle ne produit plus le moindre effet.

A propos d'effet, voici l'histoire d'une représentation à bénéfice donnée sur le théâtre de Niort, il y a fort peu de temps. Un acteur de Paris, appartenant à l'un des théâtres du boulevard, était venu en tournée dans le chef-lieu du département des Deux-Sèvres; nous ne savons au juste quel avait été l'effet de son talent sur les habitants du Poitou, mais ce qu'il y a de positif, c'est qu'il cherchait à en faire un extraordinaire, le jour de ses adieux au théâtre et à la ville. A force de chercher, il imagina d'annoncer que la représentation à son bénéfice serait couronnée par une *tombola* de la plus rare magnificence, composée d'une douzaine de lots, tous plus séduisants l'un que l'autre, parmi lesquels figuraient un château royal, un portefeuille et cent mille livres de rentes.

Vous comprenez facilement l'émotion causée dans la ville par ce programme miraculeux; un château royal! Cent mille livres de rentes! Quant au portefeuille, ce devait être au moins un portefeuille de ministre, pour se trouver ainsi accolé à des lots d'une valeur si surnaturelle. Le jour arrive, l'heure sonne, la foule se précipite dans la salle, il y aurait eu spectacle gratis que l'affluence n'eût pas été plus grande; on demandait encore des billets que depuis long-temps on avait tout distribué, jusqu'à la dernière place de galerie, d'amphithéâtre, de corridor. On écoute la pièce par pure bienséance, et tout en pensant à la *tombola;* si l'on eût osé, dès la première scène on aurait fait baisser la toile comme à la Porte Saint-Martin, le jour du début de Van Amburgh, avec ses lions, ses tigres et ses ours.

Enfin la pièce finit, et le tirage de la *tombola* commence. Le premier lot, c'est le château royal. Un spectateur répond à l'appel du numéro gagnant. Le bénéficiaire l'engage à monter sur le théâtre pour y recevoir livraison publique de son château. L'heureux propriétaire monte avec empressement; le bénéficiaire lui dit de tendre la main, et il la tend. Le bénéficiaire y dépose un clou, deux clous, trois clous, quatre clous, cinq clous, et dit, en saluant : « Monsieur, vous avez votre château; cinq clous (*Saint-Cloud*), c'est un château royal. » Qui se retira triste et confus? c'est l'homme aux cinq clous, et dès lors une sourde rumeur circula dans toute l'assemblée. Le tour du portefeuille vint ensuite; même cérémonie que pour le château royal. Le bénéficiaire remit au gagnant une petite branche de laurier ornée de ses frondes : « Monsieur, dit-il en saluant derechef, vous avez un *porte feuille.* » La rumeur allait *crescendo.* Maintenant il s'agissait des cent mille livres de rente, et probablement si le bénéficiaire eût tenu sa parole sur cet article on l'aurait dispensé de tous les autres, mais ne s'avisa-t-il pas de délivrer au gagnant un petit dessin représentant deux lions vus de profil, deux moitiés de lions, et de dire, en saluant toujours : « Monsieur, deux *mi-lions* (millions) font cent mille livres de rentes. » Alors, ma foi, la rumeur se changea en clameurs effroyables; les sifflets, les huées retentirent, ce fut un hourra général contre la *tombola*, contre le bénéficiaire. Les Poitevins mystifiés ne sont pas de meilleure composition que d'autres; si les autorités constituées ne fussent intervenues, comme c'était leur devoir, le bénéficiaire se serait cruellement repenti du moyen qu'il avait mis en œuvre pour faire de l'effet et une recette. Au surplus nous le croyons trop prudent pour se présenter de long-temps dans la ville de

Niort et pour ne pas aller exploiter la *tombola* partout ailleurs que dans le département des Deux-Sèvres.

Plus on étudie le public départemental, et mieux on comprend qu'en général les acteurs aiment mieux venir à Paris avec moitié moins d'appointements que de rester en province avec le double. En province, ils font un métier ; à Paris, ils exercent un art.

Edouard Monnais.

ENCORE MOZART.

Nous traduisons d'un recueil curieux d'anecdotes sur la cour de l'empereur Joseph II, un dialogue entre ce souverain et le célèbre Charles de Dittersdorff au sujet de Mozart. Nos lecteurs ne seront point fâchés, sans doute, de comparer le jugement que portaient sur un des plus grands compositeurs qu'ait produits l'Allemagne, deux hommes parfaitement compétents en musique, il y a un demi-siècle, avec celui qu'en portent certains critiques de nos jours, qui s'imaginent avoir mission de travailler au progrès de l'art musical.

Charles de Dittersdorff fit un voyage à Vienne, en 1789, dans l'intention d'y faire représenter son opéra intitulé *Job*. Il avait également l'intention de faire entendre, au jardin impérial, ses douze symphonies sur les métamorphoses d'Ovide. La permission de l'empereur lui était nécessaire, et il alla lui-même la lui demander.

Dittersdorff était prévenu que Joseph II avait une façon toute particulière de converser et surtout de s'informer de quelque chose ; qu'il fallait lui répondre avec précision, sans timidité, sans hésiter, et qu'il détestait les expressions marquées au coin de l'humilité et de la flatterie. L'empereur le reçut dans son cabinet ; et après qu'il lui eut dit beaucoup de choses obligeantes relativement à sa pièce, il s'établit entre eux la conversation suivante que nous allons rapporter d'après Dittersdorff lui-même.

L'EMPEREUR.

Etes-vous toujours employé en Silésie?

DITTERSDORFF.

Oui, Votre Majesté.

L'EMPEREUR.

En quelle qualité?

DITTERSDORFF.

Comme gouverneur.

L'EMPEREUR.

Quelles sont les affaires que vous avez à diriger?

DITTERSDORFF.

Les finances, la politique et la jurisprudence.

L'EMPEREUR (gravement).

Oui ! Et avez-vous aussi les connaissances nécessaires ?

DITTERSDORFF.

Comme j'occupe ma charge depuis treize ans, je pense qu'on m'a jugé digne de la remplir.

L'EMPEREUR.

Et où avez-vous donc pris tous ces talents ?

DITTERSDORFF.

Ce serait une honte pour moi, si, né et élevé à Vienne, je n'avais appris qu'à jouer du violon et à composer de la musique.

L'EMPEREUR.

Vos paroles sont un peu précises.

DITTERSDORFF (avec modestie).

On m'a prévenu que Votre Majesté aimait les réponses courtes et franches ; si les miennes avaient pu vous déplaire en quelque chose, je vous prie de me pardonner.

L'EMPEREUR (d'un ton amical).

On vous a bien instruit : vos réponses ne m'ont point offensé. — Avez-vous entendu Mozart ?

DITTERSDORFF.

Déjà trois fois.

L'EMPEREUR.

Et que pensez-vous de son jeu ?

DITTERSDORFF.

Ce qu'en penseront tous les connaisseurs.

L'EMPEREUR.

Avez-vous aussi entendu Clémenti ?

DITTERSDORFF.

Oui, sire.

L'EMPEREUR.

Il est des personnes qui préfèrent Clémenti à Mozart. Quelle est votre opinion à cet égard ? dites-le-moi franchement.

DITTERSDORFF.

Il y a beaucoup d'art et de profondeur dans le jeu de Clémenti ; Mozart joint à ces qualités un goût et une verve extraordinaires.

L'EMPEREUR.

C'est mon avis, et je suis bien aise de me trouver d'accord avec vous. Mais que dites-vous des compositions de Mozart ?

DITTERSDORFF.

C'est, sans doute, un génie vaste, fougueux, original, indépendant, et jusqu'à présent je n'ai pas trouvé de compositeur qui possédât une aussi grande richesse d'idées nouvelles ; je désirerais qu'il les ménageât davantage ; il ne laisse pas respirer l'auditeur, car lorsqu'on voudrait réfléchir sur une belle pensée, il en survient une autre qui efface la première, de façon que les personnes du monde, les intelligences non musicales pour qui la musique, après tout, doit être faite aussi bien que pour les esprits d'élite et exercés en cette matière, ne peuvent suivre la trace de toutes les beautés que Mozart prodigue avec une incroyable magnificence.

L'EMPEREUR.

C'est vrai : dans les pièces de théâtre seulement, il me semble qu'il emploie souvent trop de notes ; les chanteurs s'en plaignent.

DITTERSDORFF.

Quand on possède le talent de ne point nuire au chanteur, je ne trouve pas que ce soit un défaut.

L'EMPEREUR.

Distinguons : quand on possède le talent que vous avez montré dans votre pièce. — Que dites-vous des compositions de Haydn ?

DITTERSDORFF.

Je n'ai entendu aucune de ses pièces de théâtre.

L'EMPEREUR.

Vous n'y avez rien perdu, car il fait comme Mozart. Mais ses pièces de concert, que vous en semble-t-il ?

DITTERSDORFF.

Qu'elles sont dignes de l'admiration qu'elles provoquent chez tout le monde. Haydn ne court pas le risque d'un faux éclat, comme bien d'autres qu'on peut comparer à ces insectes dont l'existence ne dure que depuis le matin jusqu'au soir d'un même jour. Il sait si bien embellir une pensée, triviale même, qu'elle parait neuve à un compositeur expérimenté.

L'EMPEREUR.

Ne badine-t-il pas quelquefois trop?

DITTERSDORFF.

Il a le talent de badiner sans faire tort à l'art et sans le profaner.

L'EMPEREUR.

Vous avez raison..... Ecoutez ; j'ai établi, il y a quelque temps, une comparaison entre Haydn et Mozart. Veuillez en faire autant afin que je voye si la vôtre se rencontrera avec la mienne.

DITTERSDORFF (d'un ton légèrement ironique).

Votre Majesté exige de moi une chose bien épineuse.

L'EMPEREUR.

Oh ! je connais la modestie de MM. les dictateurs ! De vous, cependant, je ne me serais point attendu à une pareille grimace, puisque, d'après votre aveu, vous savez que j'aime les réponses franches.

DITTERSDORFF.

Eh bien, s'il faut répondre, que Votre Majesté me permette avant de lui adresser une question.

L'EMPEREUR.

J'y consens.

DITTERSDORFF.

Quelle comparaison fait Votre Majesté entre les ouvrages de Klopstock et ceux de Gellert ?

L'EMPEREUR (après un moment de réflexion).

Hem ! tous les deux sont de grands poëtes. Il faut lire les ouvrages de Klopstock plusieurs fois avant de découvrir toutes leurs beautés ; au contraire celles que renferment les ouvrages de Geller se développent au premier abord.

DITTERSDORFF.

Voici donc que Votre Majesté a répondu elle-même à la question.

L'EMPEREUR.

Ainsi Mozart serait à comparer à Klopstock, et Haydn à Gellert ?

DITTERSDORFF.

C'est ce que je crois.

L'EMPEREUR.

Je n'ai rien à répliquer.

DITTERSDORFF.

Oserais-je demander à Votre Majesté quelle est la similitude qu'elle trouve entre les deux grands compositeurs ?

L'EMPEREUR.

La voici : Je compare les compositions de Mozart avec une tabatière d'or faite à Paris, et celles de Haydn avec une autre travaillée à Londres. Toutes les deux sont belles : la première par rapport au goût de ses ornements, la seconde par rapport à sa simplicité et à son poli. C'est en quoi nous sommes presque de la même opinion. — Je suis charmé de vous avoir connu plus particulièrement, et d'avoir trouvé en vous un homme tout autre qu'on me l'avait dépeint.

DITTERSDORFF.

Comment donc, Majesté !

L'EMPEREUR.

On m'a dit que vous étiez un égoïste, que vous n'accordiez de mérite à aucun virtuose ni à aucun compositeur, que vous étiez fier. Je suis très satisfait de voir le contraire, et j'aurai beaucoup de plaisir à m'entretenir souvent avec vous. — Vous me trouverez toujours à la même heure qu'aujourd'hui.

LE SHERIFF,

OPÉRA EN 3 ACTES.

Partition de M. Halevy ; libretto de M. Scribe.

(Deuxième article.)

Lorsqu'en sa manière charmante de dire, Lafontaine écrivait : *On ne peut contenter tout le monde et son père*, il ne faisait que consacrer une de ces vérités connues bien avant lui, sans doute, mais auxquelles il savait donner une forme proverbialement naïve qui se grave dans le souvenir de chacun. C'est surtout en musique que cet axiome est applicable, car il n'y a pas de science qui excite, qui pousse autant à la controverse que l'art de combiner les sons pour la plus grande satisfaction de tout le monde. On dirait parfois que c'est dans les champs de l'harmonie que se cueillent les plus belles pommes de discorde. Au reste, cela peut s'expliquer facilement : cet art des sons touche à tout ce qu'il y a de noble et de grand dans les institutions humaines ; il exerce de plus une active influence, il a une puissante action sur tout notre système physiologique, et remue toutes les fibres de notre cœur ; or, comme chacun prétend avoir de la tête ou du cœur, et plus souvent tous les deux à la fois, il en résulte qu'un grand nombre de gens se croit appelé à formuler la législation de cet art. Ces débats législatifs qui ont lieu ordinairement dans les foyers de nos théâtres les jours de premières représentations, et qui se résument ensuite le lendemain ou le surlendemain dans les journaux, sont tout aussi animés que ceux de la Chambre des Députés, et souvent, si ce n'est toujours, plus amusants. L'argument le plus logique de la part des aristarques chargés d'éclairer leurs concitoyens sur les mérites des nouvelles partitions est celui-ci : Moi, je ne me connais pas en musique, mais je trouve que la meilleure est celle qui me fait plaisir ; et cette haute vérité, dans le genre des maximes de M. de Lapalisse, est vivement approuvée, appuyée par ces messieurs qui sont chargés de distribuer aux amateurs pour leur argent l'ouvrage dépecé par fragments en fantaisies, variations, quadrilles et galops.

Il faut un grand courage d'artiste au compositeur pour briser en visière aux lieux communs de mélodie et de rhythme qui plaisent à ces messieurs dont nous venons de parler. M. Halevy le possède ce courage, fort d'un savoir puissant.

Renverser une religion qui tombe pour la remplacer par une croyance plus en harmonie avec les besoins et l'esprit de tous, est chose qui s'est vue et qui se verra probablement encore ; mais attaquer la mélodie italienne qui règne en souveraine par le souvenir de Rossini, et la forcer de se fondre avec l'harmonie et de faire avec elle un tout homogène, de les enrichir l'une par l'autre c'est le problème que se sent appelé à résoudre l'auteur de *l'Eclair*, des *Treize* et du *Shériff*. Le succès de ce dernier ouvrage est en grande activité, et le public du théâtre de l'Opéra-Comique va venir étudier et comprendre chaque soir les beautés fines, les ciselures, le prisme aux mille aspects de la nouvelle partition de M. Halevy ; et nous, par la raison que nos confrères en journalisme consacrent six ou huit colonnes à l'analyse du libretto, et douze ou quinze lignes tout au plus à celle de la musique, nous allons revenir, ainsi que nous l'avons promis à nos lecteurs, sur les choses neuves et piquantes, sur les beautés de style qui abondent dans cet ouvrage, nouvelle charte donnée à l'Opéra-Comique qui, nous l'espérons, sera une vérité plus vraie que toutes les chartes politiques qu'on nous donne revues, corrigées et considérablement diminuées depuis près de cinquante ans.

L'ouverture du *Shériff*, dont nous n'avons parlé que sommairement dans notre premier article, et le lendemain de la première représentation, est une belle préface d'une action tour à tour comique et dramatique. Elle commence par un roulement de timbales mystérieux sur la dominante du ton de *ré* dans lequel elle est écrite. Le quatuor intervient ensuite *con sordini* par une suite d'accords qui, bien que brisés dans leurs résolutions, sont d'une douceur infinie ; puis il s'établit entre les flûtes, les hautbois, les clarinettes et le basson un petit dialogue vif et pressé en triolets, qui annonce bien la partie comique de l'ouvrage,

dialogue reproduit dans le finale si pittoresque du second acte et en mesure à 6/4, lorsque les constables et agents de police font leur rapport au shériff. L'ouverture continue en différents dessins serrés d'imitations et que nous retrouverons dans le cours de l'action musicale. Les phrases de délicatesse et de force abondent dans cette symphonie qui est une des plus belles ouvertures modernes que nous connaissions. Le chant de la modulation à la dominante est gracieux et distingué et d'un dialogue bien contrasté entre les violons, la flûte et la clarinette, qui interviennent par un trait brillant à l'unisson. Si nous avions un reproche à faire à l'auteur, ce serait de ne point s'être assis un peu plus long-temps dans cette jolie et vive mélodie; mais c'est le propre de la manière de M. Halevy de quitter capricieusement un site riche, enchanteur, pour vous en offrir, vous en faire contempler un autre, vingt autres non moins variés et riants. La seconde partie de l'ouverture est modulée avec art, sans y afficher cependant un luxe de science scolastique, car la chaleur est ce qui caractérise surtout ce beau morceau instrumental. La péroraison est annoncée par un unisson des trombones de quatre mesures plein d'une sauvage énergie qui nous semble faiblir après ces quatre mesures cependant; mais la *coda* de cette belle et poétique préface de l'ouvrage reprend tout son éclat et termine dignement ce morceau plein de verve, de chaleur et d'inspiration.

L'instruction, ainsi que nous l'avons déjà dit, est bien distribuée; elle ne procède point, comme tant d'introductions, par masses chorales. La ballade maritime chantée par Roger, *Adieu, noble Tamise! porte-nous vers les mers*, etc., et le chœur répétant ces mots: *L'Océan est à nous!* tout cela forme une entrée en matière qui dispose on ne peut mieux les auditeurs. Le morceau qui suit est un grand air en *mi* naturel comme n'en avait pas encore chanté madame Damoreau. Amazilli, Elvire, Anaï, Mathilde et toutes les dames nobles, héroïques qu'elle nous a si bien interprétées, cédant le pas à une petite servante d'un lieutenant de police d'Angleterre et qui fait danser l'anse du panier, comme elle le dit d'une façon si gentille, c'est là une de ces transformations que le génie dramatique et surtout musical inné en madame Damoreau peuvent seuls opérer. M. Halevy a compris tout ce qu'il y avait de précieux dans la mine d'or qu'il avait à exploiter. Avec tout le luxe d'une vocalisation étourdissante de difficultés, le compositeur a donné à la cantatrice des notes de presque contralto, cordes qui paraîtraient peut-être un peu trop graves pour la voix de soprano bien prononcé qu'a madame Damoreau si, dans son talent si varié, si étendu, il existait quelque chose dans l'art du chant qui la gênât. Depuis le rôle de *l'Ambassadrice*, d'ailleurs écrit très haut et qui l'a beaucoup fatiguée, madame Damoreau préfère reposer sa voix dans des régions plus naturelles et plus douces. Cet air est une exception vocale, ou plutôt c'est l'application du système de mélodie et de scène de l'auteur admirablement compris par madame Damoreau. A travers toutes les difficultés de l'art du chant, interviennent le bavardage d'une cuisinière espiègle et une foule de jeux de scène fins et spirituels. Et quelle sûreté d'intonation ne faut-il pas pour passer par des modulations aussi inattendues que celles qui se trouvent dès le commencement de ce morceau! A la cinquième mesure de l'air qui est en *mi* majeur attaquer rapidement et sur un trait le ton d'*ut* majeur, puis, dans la même mesure, aller en *fa* majeur pour rentrer aussitôt dans le ton primitif. Certes, nous verrons... ou plutôt nous ne chercherons pas à entendre comme nos cantatrices ordinaires se tireront de ce passage et de plusieurs autres qui se trouvent dans cet air scénique, syllabique, comique et diabolique. Le bavardage, les altercations de la cuisinière avec les marchandes du marché qui sont en forme de prosopopée, le petit bonjour adressé à l'amoureux, puis la manière originale dont le motif revient et est préparé sur ces syncopes plaintives: *Ah! ah! ah!*

> Ah! qu'une cuisinière
> A de mal ici bas!
> C'est vraiment sur la terre
> Le pire des états.
> Que de soins, de tracas,
> De talent, d'embarras
> Pour des maîtres ingrats
> Que l'on nourrit, hélas!

Ce luxe de vocalisation, ces intentions comiques bien déclamées, bien exprimées par des effets d'instrumentation employés avec mesure, sagacité, et une délicatesse de touche exquise, mais surtout l'exécution de madame Damoreau si gracieuse, si distinguée, si accorte et si vive; ce mélange de bonne musique et de comédie de fantaisie qui rappelle Shakspeare et Molière, Mozart et Cimarosa, cela forme un tout exquis qui doit attirer à l'Opéra-Comique tout ce qu'il y a de véritables amateurs de l'art du chant dans Paris, et de dilettanti qui aiment encore *il dramma giocoso*. Dans un prochain article nous reviendrons sur les autres morceaux de la partition, et nous rectifions ici pour notre propre satisfaction deux petites erreurs qui se sont glissées dans notre premier article. Nous pensons que les deux points qui sont après le mot *lecteur*, à la 24e ligne de la 2e colonne, seraient beaucoup mieux placés après le mot *réussi* dans la même ligne; comme il est beaucoup plus rationnel de mettre *distribuant* ainsi que nous l'avions écrit, à la place de *distribuent* à la 52e ligne de la même colonne.

Henri Blanchard.

Revue critique.

Première fantaisie sur des airs russes pour le violon avec accompagnement d'orchestre, par Alexis Lvoff.

L'auteur de cet ouvrage est colonel et adjudant dans les armées russes. C'est déjà un fait remarquable qu'un officier supérieur, fréquemment enchaîné par d'importantes fonctions auprès de la personne de son souverain, ait pu réussir à économiser le temps nécessaire à la culture assidue de l'art musical et qu'il soit arrivé tout d'abord à se placer, comme violoniste, au nombre des virtuoses de premier ordre. Mais ce qui doit surprendre davantage, c'est qu'il ait en outre étudié la théorie de l'art d'une manière assez sérieuse pour se faire compositeur, et compositeur dont les productions excitent vivement l'attention du monde artistique. La fantaisie dont nous nous occupons en ce moment a été exécutée avec un immense succès par deux virtuoses des plus célèbres, MM. Lipinski et Ries, et cette œuvre est, sous tous les rapports, digne des applaudissements qu'elle a obtenus, abstraction faite, bien entendu, de la position sociale de son auteur. M. Alexis Lvoff n'est pas de ces musiciens qui veulent, bon gré mal gré, se faire une originalité forcée, imposer l'attention par des moyens inouïs jusqu'alors et trouver des routes que nul n'ait parcourues avant eux. Il ne se range point parmi les novateurs de parti pris qui font fi du naturel, du vrai et de la simplicité, et demandent à tout prix des effets aux combinaisons baroques et frappantes d'étrangeté. Une grande abondance de mélodies, de la suavité et une lucidité parfaite sont les qualités dont il se contente pour le moment. Il ne prend pas mille détours comme le veut la règle observée par nos

génies modernes, mais il va droit au but selon l'antique et bonne manière. La présente fantaisie ne débute donc pas comme tant d'autres par une introduction bien longue, bien bizarre. Sept mesures d'adagio suffisent au compositeur pour nous préparer à l'entrée du premier thème.

L'œuvre entière consiste en deux thèmes, l'un en *la* mineur, l'autre en *la* majeur; qui forment entre eux un contraste fort heureux, et se distinguent par leur caractère national d'une piquante originalité. Quoique la nature de cette mélodie se prête merveilleusement à la variation illimitée, l'auteur a su se borner ici encore avec un tact judicieux. On ne peut au moins lui reprocher d'avoir épuisé ses motifs jusqu'à satiété; il n'a tiré du premier que deux variations propres d'ailleurs à faire briller l'exécutant, surtout si ce dernier a du charme et de la sensibilité, et peut aborder sûrement et franchement les passages en double corde. Un récitatif court, mais plein d'expression, conduit au second thème, auquel le compositeur consacre également deux variations; puis une *coda* brillante termine dignement cette œuvre remarquable non moins par le mérite des idées que par la sage retenue de l'auteur. Cette fantaisie peut donc être indiquée en toute sûreté aux virtuoses, et nous ne doutons pas que nous ne l'entendions dire l'hiver prochain par nos meilleurs artistes. Pour en faciliter l'exécution dans les salons et à la chambre, on a eu soin d'en faire une édition avec simple quatuor, et enfin une autre avec accompagnement de piano.

Nous profitons de cette occasion pour rappeler ici les *chants populaires de la Russie* arrangés par le même auteur, qui ont obtenu un succès tel, qu'il serait superflu d'en faire un nouvel éloge. La maison Schlesinger de Berlin en a déjà publié plusieurs éditions, parmi lesquelles nous citerons surtout celle qui a été arrangée pour quatre voix et piano, avec texte russe, français et allemand, puis celle qui a été faite pour piano seul, à deux et à quatre mains.

Nouvelles.

⁂ La 194ᵉ représentation de *Robert-le-Diable* avait encore attiré une pleine chambrée à l'Opéra. La recette s'est élevée à près de 10,000 francs; un tel succès est sans exemple dans les annales de la musique dramatique.

⁂ On a remarqué que M. Halevy occupe souvent nos deux théâtres lyriques: mercredi on jouait *la Juive* à l'Opéra, et le *Shériff* à l'Opéra-Comique, et partout il y avait foule.

⁂ Les 2ᵉ et 3ᵉ représentations du *Shériff* ont pleinement confirmé le succès de la première. Madame Damoreau et mademoiselle Rossi ont rivalisé de verve et de talent. Ce rôle est une des plus belles créations de madame Damoreau, qui est une ravissante et spirituelle cuisinière. M. Roger, dont le talent se développe tous les jours davantage, mérite les applaudissements qu'il obtient à chaque représentation.

⁂ Il est définitivement arrêté que le théâtre Italien demeurera, pour cette saison encore, à l'Odéon. Mais M. le ministre de l'intérieur a fait la promesse formelle que l'administration veillerait avec le plus grand intérêt au moyen de transporter pour la saison suivante le théâtre Italien dans une salle mieux située. Nous prenons acte de cette promesse, au nom de l'art et du public.

⁂ Le 4 de ce mois a été adjugé à l'Hôtel-de-Ville la reconstruction de la salle Favart pour y établir l'Opéra-Comique. On se rappelle qu'aux termes de la loi du 7 août 1839 et du cahier des charges annexé à cette loi, tous les travaux à faire conformément aux plans et devis approuvés par le ministre doivent être terminés au 1ᵉʳ avril 1840. — Le rabais devait porter sur la durée des années de jouissance concédées à l'adjudicataire. Deux soumissions ont été présentées. Par la première, M. Dubrujeaud demandait quarante-huit ans de jouissance; par la seconde, M. Cerf-Berr, ancien élève de l'école Polytechnique, propriétaire, demeurant rue Richer, nº 3, se bornait à demander une jouissance de trente-neuf ans et huit mois.

M. le ministre de l'intérieur avait envoyé un *minimum* cacheté pour le cas où l'adjudication n'aurait pu s'effectuer; mais comme il y avait soumission au-dessus du *minimum*, il n'en a point été donné connaissance au public. M. Cerf-Berr a été déclaré adjudicataire, sauf l'approbation du ministre de l'intérieur. Un incident s'était présenté. M. le duc et madame la duchesse de Marmier ont protesté contre l'adjudication, comme ayant à réclamer aux droits de M. le duc de Choiseul, leur auteur, la propriété et la jouissance d'une loge et de ses dépendances dans la salle Favart. Communication de cette protestation avait été faite à tous les enchérisseurs, et M. le ministre de l'intérieur avait décidé, par un arrêté, qu'il serait passé outre à l'adjudication, l'art. 13 du cahier des charges réservant tous les droits des tiers. — Cet article 13 est en effet ainsi conçu: « L'adjudicataire s'engage à supporter tous les droits réels, charges et servitudes qui peuvent grever la salle Favart et le magasin de Louvois, et il sera personnellement responsable de toutes celles qu'il pourrait laisser créer sur lesdits immeubles. »

⁂ Une journal parle de la création d'un nouveau théâtre sous le patronage du duc de Nemours, dont il porterait même le nom. On cite une foule de solliciteurs qui s'en disputent le privilége. Sa place serait sur le boulevart Bonne-Nouvelle, à l'ancien Café-Spectacle où le Vaudeville s'est établi provisoirement.

⁂ Le célèbre Spohr doit assister au grand festival qui aura lieu le 10 à Worcester, et pour lequel sont engagés madame Persiani et Tamburini.

⁂ La fugue de Bochsa, qui poursuit ses conquêtes sous le ciel de l'Allemagne, menaçait de priver les provinces d'Angleterre de cette belle réunion musicale qui, tous les ans à peu près à cette époque, allait reposer sa divine harmonie là où tous les cœurs s'ouvraient à elle. Thalberg, qui ne veut pas que l'attente des milliers de dilettanti des provinces soit trompé, ira incessamment visiter Brighton, Winchester, Southampton et autres villes, accompagné d'Ivanoff, de M. et madame Balfe, de Parri et de madame Puzzi.

⁂ Il y a peu de jours qu'on exécutait à Postdam devant le roi, l'archiduc Albert d'Autriche et toute la cour, un ballet intitulé *le Jubilé*, dans lequel l'auteur, M. Hoguet, premier danseur de l'Opéra de Berlin, remplissait le rôle d'un vieil invalide qui reçoit des mains de son général la décoration que lui envoie son souverain; mais quelle fut sa surprise quand, au lieu de la médaille de cuivre du théâtre, il se vit décoré de la médaille d'or, récompense des artistes et des savants! et jugez de sa joie lorsqu'un camarade, par quelques mots prononcés à voix basse, lui eut appris que cette récompense lui était accordée par le roi! En effet, le roi lui-même, dans sa gracieuse bonté, avait daigné envoyer le matin cette médaille au régisseur, avec ordre de la substituer à celle de cuivre.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

⁂ *Lille.* — La distribution des prix du Conservatoire de musique a eu lieu le samedi 31 août. Cette solennité a été présidée par M. le préfet, qui, dans un discours remarquable et rempli de hautes pensées, a retracé aux élèves les devoirs de l'artiste dans la vie. Nous ne pouvons résister au plaisir de citer les quelques lignes suivantes qui terminaient ce discours, sur lesquelles nous appelons toute l'attention des jeunes artistes.

« Je forme des vœux, a dit M. le préfet, pour que la musique dramatique et profane ne soit pas l'unique objet de vos études et la seule qui forme des adeptes parmi vous. Je voudrais que cette cité chrétienne de Lille qui vous a adoptés pût, grâce à vous, donner à la musique religieuse quelques fervents disciples. Je désirerais à beaucoup d'entre vous la tranquille existence de ces bons organistes comme il y en avait autrefois, qui, bornant à la splendeur de la paroisse toute leur ambition, composaient avec une foi pleine de simplicité de beaux morceaux qu'ils exécutaient ensuite aux offices solennels. Mais si ces gloires secrètes ne contentaient pas votre jeune ardeur, la musique religieuse en offre une autre près de laquelle nulle gloire ne peut rivaliser. Savez-vous qu'on chante encore aujourd'hui dans le monde entier des airs composés il y a quinze cents ans dans les catacombes? Et pour citer un nom plus récent, souvenez-vous de cet immortel Palestrina, dont les œuvres vivront aussi long-temps que l'église catholique, c'est-à-dire aussi long-temps que l'humanité, et feront ainsi traverser les âges au nom

de l'humble artiste qui, avant de se mettre à l'œuvre, écrivait sur son manuscrit : *Assistez-moi, Seigneur.* »

Tout le discours de M. le préfet a produit une vive impression, et pour notre part nous lui adressons nos sincères éloges pour avoir exprimé de si nobles sentiments. Si le clergé et les autorités tenaient partout un tel langage, la musique serait bientôt florissante dans toute la France.

Parmi les élèves qui ont été couronnés, on a remarqué M. Amédée Carez. Cet élève fait grand honneur à M. Bauman son professeur, et possède déjà du talent sur la clarinette.

M. Lalo, élève de M. Muller, s'est fait applaudir, et mademoiselle Allemand a exécuté d'une manière très brillante une fantaisie de Pixis pour le piano.

Les classes de chant offrent aussi plusieurs sujets distingués. Mesdemoiselles Zoé Bulte, Sophie Dehier, Louise Rouvroy, sont déjà des cantatrices distinguées et qui promettent de marcher sur les traces de mademoiselle Dhennin leur compatriote. Les élèves ont terminé cette séance par quelques chœurs bien rendus et bien nuancés. Nous ne terminerons pas ce petit compte-rendu sans rendre hommage au zèle et au talent des professeurs qui soutiennent la réputation de cet utile établissement.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Théâtres italiens.* — La saison d'automne vient de s'ouvrir en Italie; elle commence dans la seconde moitié d'août et finit le premier dimanche de l'Avent. Le grand théâtre de Milan l'a ouverte avec le nouvel opéra de F. Ricci, intitulé : *Un Duello sotto Richelieu*, que nous avions déjà annoncé, et un grand ballet historique de M. Galzerani, l'*Ultimo Visconti*. Ces deux spectacles ont été bien reçus. Les journaux ne sont pas d'accord sur le mérite de la musique; mais la direction la trouve excellente à l'ouverture de sa caisse, et cela suffit pour elle. Mesdames Spech et Brambilla, MM. Salvi et Marini ont chanté dans la perfection.—En même temps on donnait à Naples, et avec grand succès, *le Prigioni d'Edinburgo*, du même auteur. La cour assistait à la représentation. M. Frederic Ricci, jeune élève du Conservatoire de Naples, a commencé sa carrière d'une manière à donner de belles espérances. Nous l'en félicitons. M. Barroilhet a fait sa rentrée à San-Carlo, où le public de Naples lui a fait l'accueil le plus flatteur. C'est le *basso* qu'il faudrait pour la Renaissance, si les susceptibilités que nous avons indiquées ne réussissent pas à faire cesser la musique italienne et les traductions des libretti. — Madame Derancourt continue à faire les délices des dilettanti de Livourne. Elle va sous peu de jours faire l'ouverture du théâtre de Novi, riche petite ville sur la route de Gênes à Alexandrie, célèbre par la bataille où le brave général Joubert a perdu la vie. Il est d'usage en Italie de réunir les meilleurs artistes que l'on peut se procurer, dès qu'il s'agit de l'inauguration d'une nouvelle salle, et on fait pour cela les sacrifices nécessaires. De leur côté, les artistes aiment beaucoup à paraître dans ces occasions, quoique la nouvelle salle soit encore sans célébrité, et quelquefois dans un bourg ou petite ville. Madame d'Alberti (Française connue à l'Opéra-Comique sous le nom de Martinet), et madame Colleoni, MM. Donzelli, Balzar et Jacobelli ont obtenu un grand succès à Brescia avec le *Bravo*, de Mercadante. Le bonheur comme le malheur ne viennent jamais seuls. On avait aussi à admirer la sylphide napolitaine Cerrito et notre Albert fils. Le public de Brescia peut à présent se vanter d'avoir à son théâtre une des meilleures réunions d'artistes; aussi, les étrangers y arrivent-ils de toutes parts, et l'impresario, plus heureux que quelqu'un de ses confrères de Paris, trouve-t-il son *cassettino* rempli tous les soirs. — Madame Strepponi, MM. Ronconi et Moriani, après avoir excité l'admiration et obtenu les applaudissements des négociants et des seigneurs italiens accourus à la foire de Sinigallia, vont maintenant avoir le même sort à Luca, où il y a toujours excellent spectacle pendant les mois d'août et septembre, saison des bains. M. Lanari est l'impresario, et cela veut dire que tout est préparé et réglé avec intelligence, prévoyance et exactitude. — On a donné à Vicenza *Elena da Feltre*, de Mercadante. Madame Ranzi, Napolitaine, artiste du plus grand mérite, y a été portée aux nues, comme disent les Italiens. Une autre fille de Parthenopa, Cerrito, y avait, peu de jours avant, été applaudie en dansant la *Cachucha*. Les amateurs lui ont témoigné leur admiration par des poésies, des bouquets, des couronnes, et par la distribution de son portrait, que l'on a fait graver expressément par un des meilleurs graveurs de Milan. — Dans un autre article nous parlerons des spectacles de Gênes, Turin, Venise, Trieste, Rome, etc., etc...

Le Directeur, MAURICE SCHLESINGER.

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

6e Année. — 1839. **REVUE** **N° 47.**

ET

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS,

JOURNAL DES ARTISTES, DES AMATEURS ET DES THÉATRES;

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, F. BENOIST, (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, CASTIL-BLAZE, PHILARÈTE CHASLES, F. DANJOU, STEPHEN HELLER, EDME SAINT-HUGUÉ, ELWART, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), AD. GUÉROULT, JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, G. LEPIC, LISTZ, MARX, EDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, L. RELLSTAB (rédacteur de la GAZETTE DE BERLIN), GEORGES SAND, J.-G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT

A LA REVUE

et

GAZETTE MUSICALE.

Paris.	Départ.	Étrang.
3 m. 8	9 »	10 »
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	34 »	38 »

La Revue et Gazette Musicale paraît le dimanche et le jeudi de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la *Revue et Gazette Musicale de Paris*, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; et chez tous les marchands de musique de France.

Prix d'abonnement à la *Revue et Gazette Musicale*, 30 fr. par année.

Paris, Dimanche 15 septembre 1839.

IL SERA DONNÉ CHAQUE MOIS

UNE LIVRAISON

des

ARCHIVES CURIEUSES DE LA MUSIQUE,

et un *fac simile* de l'écriture de musiciens célèbres.

ANNONCES :

50 c. la ligne de 28 lettres.

SOMMAIRE. Mozart, ses œuvres, son influence sur l'art et les artistes, par Fétis. — Cinquième concert de la *Gazette musicale*. — Académie royale de musique : Première représentation de la *Vendetta*, opéra en trois actes, musique de M. de Ruolz; par Blanchard. — Ode à Paganini, par Felix Romani, traduite par H. Berlioz. — Archives curieuses de la musique. — Nouvelles. — Annonces.

MM. les abonnés recevront avec le présent numéro : *Les Archives curieuses de la musique*, musique religieuse, quatrième livraison.

MOZART.

SES ŒUVRES. — SON INFLUENCE SUR L'ART ET LES ARTISTES.

(Premier article.)

Dans une journée du sombre mois de décembre 1792, j'étais assis devant le clavier d'un vieux piano de Godefroy Silbermann occupé à jouer les sonates du deuxième œuvre de Mozart, lorsque mon père rentra chez lui et me dit d'une voix émue et avec les yeux humides : *Le grand homme dont vous étudiez la musique n'en écrira plus; la mort vient de nous l'enlever; c'est une perte irréparable!*

J'étais alors dans ma neuvième année, âge où l'on ne comprend guère le mérite qui fait donner à un artiste la qualification de *grand*, âge où l'on ne croit point aux pertes qui ne se réparent pas; toutefois l'idée d'un malheur véritable me frappa dans ce que venait de dire mon père, et mon cœur se serra. Je ne jugeais de la musique que par instinct; mais sans pouvoir analyser ce que j'éprouvais, je sentais qu'il y avait plus de charme et de nouveauté dans les pièces de piano de Mozart que dans ce qu'on me faisait jouer de Staës, de Vanhall, de Wagenseil et même de Charles-Philippe-Emmanuel Bach et de Clementi, alors les maîtres les plus renommés pour la musique de piano. Plus tard, lorsque l'étude m'eut instruit, lorsque j'eus comparé la situation où Mozart trouva l'art et celle qu'il lui fit; lorsque l'analyse eut confirmé et développé les révélations de mon instinct, non seulement à l'égard de la musique de piano, mais de toute autre musique; lorsqu'enfin je me fus rendu compte de l'admiration accordée aux œuvres de cet artiste et du respect inspiré par son nom, je compris seulement ce qu'il y avait de vrai dans les paroles de mon père, et je vis que la perte d'un tel homme était en effet irréparable.

A mesure qu'on s'éloigne de l'époque où vécut un grand artiste et que des transformations multipliées viennent changer l'aspect d'un art aussi variable que la musique, le souvenir de ce que cet art lui doit s'affaiblit, et pour les hommes qui n'ont point fait une sérieuse étude de ces transformations et de leur principe, la juste appréciation du mérite de cet artiste devient plus difficile chaque jour. Si, défiants de leur ignorance et comptant pour quelque chose le témoignage de plusieurs générations, ils renfermaient en eux-mêmes des opinions mal fondées et peu favorables à de grandes renommées ou du moins ne les présentaient que comme des doutes dont ils chercheraient la solution, il n'y aurait dans la conduite de ces hommes mal informés rien que de raisonnable et de juste? Mais il n'en est point ainsi. Depuis le temps de cet Athénien que le bruit de la probité d'Aristide importunait, il ne s'est trouvé que trop de ces esprits qui se révoltent contre les objets de la vénération publique, de ces hommes qui, jouissant du droit de tout remettre en question et d'ébranler toute foi,

sèment autour d'eux les débris dans leur impuissance d'édifier. Peut-être eux-mêmes ne croient-ils point à la réalité de ce qu'ils énoncent; peut-être se rient-ils en secret de l'effet de leurs paroles; mais qu'importe? N'en dût-il résulter que du scandale, n'y eût-il que quelques convictions ébranlées, la fantaisie de leur esprit sera satisfaite et le but sera atteint.

Le moyen de croire qu'au milieu de ce besoin de dénigrement qui tourmente notre siècle, les travaux d'un artiste, si beaux qu'ils soient, aient le privilége d'être respectés, et que le nom de Mozart même soit à l'abri de toute attaque? Non, non ; il faudra que ce nom, que ces œuvres subissent les derniers outrages! Il faudra que le colosse qui a dominé le monde musical depuis soixante-dix ans soit représenté comme un des êtres les plus vulgaires! Il faudra que le génie, objet du culte des hommes les plus illustres, devienne le sujet de facéties, de jeux de mots et de quolibets! Eh! s'il en était autrement, n'y aurait-il point le danger que de jeunes musiciens ne crussent à la réalité de leur art et à la durée de ses monuments? Ne faudrait-il pas craindre qu'ils s'éprissent d'autre chose que d'eux-mêmes? Et n'est ce pas une œuvre digne de notre temps que de renverser ces vieilles idoles que de vieilles admirations ont faites?

Mais nous, témoins d'une gloire inouie qu'on veut représenter aujourd'hui comme une usurpation, garderons-nous le silence? Baisserons-nous la tête en signe d'assentiment, et ne ferons-nous pas quelque effort pour rendre témoignage à la vérité? Loin de nous cette lâcheté! Sans doute ce serait peu de chose que notre faible appui pour étayer une des plus grandes illustrations de l'art, si elle ne se soutenait elle-même par ce qui l'a créé; mais il n'est point dans notre mission de défendre les œuvres de Mozart près de ceux qui les connaissent : ce que nous devons faire, c'est de mettre une génération qui s'élève en garde contre de fausses suggestions; c'est de lui dire ce que fut véritablement Mozart, ce que l'art était quand il vit le jour, et ce qu'il en fit; c'est d'examiner avec sincérité s'il est vrai que le monde fut le jouet d'une inconcevable mystification quand il se prit à considérer cet homme comme un prodige et ses œuvres comme des merveilles. Je vous adjure tous, ô compagnons de ma jeunesse, vous qui fûtes comme témoins de ce que je vais dire! J'invoque votre témoignage, et sans doute il ne me manquera pas.

Fils d'un maître des concerts de l'archevêque de Salzbourg, Wolfgang Amédée Mozart naquit en cette ville le 27 janvier 1756. Son penchant pour la musique se manifesta dès sa troisième année; à quatre ans, il composa dix petits morceaux de clavecin que le conseiller de Nissen a publiés avec sa biographie, et qu'on ne peut voir sans étonnement. Sentiment de mélodie et de rhythme, régularité d'harmonie et de modulation, carrure des phrases, tout s'y trouve. D'autres compositions plus développées, et même un premier allegro de sonate et une introduction de concerto occupent sa cinquième année. Tout cela est écrit avec toutes les clefs en usage à cette époque. L'enfant-prodige n'apprend pas la musique : il la devine. A six ans, il n'y avait point de musique de clavecin qu'il ne jouât à première vue. Il n'avait jamais reçu de leçons de violon, mais on lui en avait donné un d'un petit patron sur lequel il s'amusait seul. Un jour on essayait des trios manuscrits de Wenzl, premier violon de l'archevêque; Mozart vient se placer à côté de l'auteur de ces morceaux et double sa partie. D'abord on le regarde avec étonnement; mais bientôt on s'aperçoit de son exactitude dans l'exécution; Wenzl s'arrête, mais Mozart continue seul et va jusqu'au bout sans faire une faute.

Peu de temps après, cette fatale idée qui s'attache toujours à l'existence des pauvres enfants chez qui le talent devance le temps, cette idée d'exploitation vient frapper le cerveau de Léopold Mozart, digne homme cependant que le bien-être de ses enfants occupe seul, mais que la misère oblige à chercher des ressources pour élever sa famille. Sa fille, son fils et lui s'éloignent de Salzbourg, et visitent toutes les cours de l'Europe. Partout le jeune Wolfgang excite autant d'étonnement que de plaisir; son prodigieux talent tourne toutes les têtes, et comme a dit un homme d'esprit, les papes, les empereurs, les rois et les reines le regardent avec admiration et se le passent d'un trône à l'autre, depuis Vienne jusqu'à Londres, depuis Rome jusqu'à Berlin. A Paris il achève son premier œuvre de six sonates, le publie, et signe son épître dédicatoire à l'âge de sept ans. Ces sonates nous sont connues, car plus de quarante éditions les ont reproduites depuis 1765. Reportons-nous à cette époque; comparons le fruit du travail d'un enfant à tout ce qui existait alors du même genre, et la main sur la conscience, osons dire si quelque chose l'emporte sur l'intérêt de ces charmantes pièces qu'on rejoue encore avec plaisir.

Ne croyez pas pourtant que tant de succès tournent la tête de cet enfant. A peine s'aperçoit-il de l'effet qu'il produit et des impressions qu'il développe chez ceux qui l'écoutent. Toutes ses facultés sont absorbées par la musique; il n'y a pour lui d'existence que dans cet art. Avide d'entendre et de connaître autant que tourmenté par le besoin de produire, il ne résume point en lui seul ce qui l'intéresse, défaut qui n'est que trop commun chez les enfants prodiges; mais si la belle musique a le pouvoir de le charmer, celle qui ne mérite pas ce nom lui cause de véritables angoisses; et malheureusement à l'époque où il vint en France, son organisation sensible fut souvent mise à de rudes épreuves.

Quelques mois s'étaient à peine écoulés depuis que le premier œuvre de sonates avait été publié à Paris lorsque Mozart en fit paraître à Londres un second plus étonnant encore, et dans le même temps on le vit essayer ses forces dans une symphonie qui frappa de stupeur les musiciens les plus instruits. Si ces ouvrages n'existaient pas aujourd'hui, il serait permis de croire qu'il y a quelque exagération dans les lettres de Grimm, la notice de Daine Barington et tous les écrits de ce temps empreints de sentiments d'admiration pour le talent merveilleux de cet enfant, mais ces productions de son précoce génie sont un éloge plus solide et plus certain que les exclamations de tant de connaisseurs.

Rentré à Salzbourg au mois de novembre 1766, à l'âge de près de onze ans, Mozart y reprit ses études avec autant de dévouement et de persévérance que s'il n'eût pas même remarqué ses succès inouis. Trois années de ces études le rendirent le pianiste et l'organiste le plus remarquable de cette époque et portèrent son savoir dans l'art d'écrire à un degré de perfection que peu de maîtres possédaient. Alors recommença le cours de ses voyages. Milan, Florence, Bologne, Rome, Naples l'entendirent et l'admirèrent. Un enthousiasme qu'on ne rencontre que dans les contrées méridionales l'accueillait de toutes parts. Les poëtes le chantaient, des médailles étaient frappées en son honneur, les académies lui ouvraient leurs portes et les maîtres les plus savants des sévères écoles de Bologne et de Rome le considéraient avec étonnement. Il n'avait pas quinze ans et l'antienne à quatre parties qu'il écrivit pour le concours de l'Académie philharmonique était digne des beaux jours de Palestrina (1); et le musicien le plus instruit de l'Italie,

(1) Ici encore nous sommes dispensés de nous fier à la tradition, car nous possédons ce morceau.

le digne P. Martini, l'appelait *illustre maître*. Il n'avait pas quinze ans, et deux auditions du *Miserere* d'Allegri lui suffirent pour écrire de mémoire ce morceau célèbre dont il était défendu de donner des copies; il n'avait pas quinze ans, et le plus grand compositeur dramatique de ce temps, Adolphe Hasse, surnommé par les Italiens *le divin Saxon*, après avoir entendu son *Mitridate* et sa cantate *Ascanio in Alba*, n'hésitait pas à dire : *Cet enfant nous fera tous oublier*, et la population milanaise tout entière s'écriait transportée : *Evviva il maestrino!*

Ici finit le prodige de l'enfance; ici va commencer le grand homme. Mais quelle enfance que celle-là! Vingt-quatre sonates de piano gravées, une multitude de pièces détachées, un opéra allemand, trois opéras italiens, un oratorio, deux cantates avec orchestre, treize symphonies, deux messes solennelles, un *Stabat*, des offertoires, hymnes et motets, une *Passion*, des trio de violon, des divertissements en quatuors pour toutes sortes d'instruments, des pièces d'harmonie militaire, des marches, des fugues, des solos de violon, de violoncelle et de flûte; et l'auteur de tout cela vient d'entrer dans sa seizième année, et six ans de sa vie se sont dissipés dans des voyages et des concerts!

Trois années se passèrent encore en Italie ou en voyage. A *Mitridate* succèdent *Lucio Silla*, *il Re pastore*, *la finta Giardiniera*, mais déjà la tête du compositeur, mûrie par l'expérience, a non seulement agrandi sa manière, elle s'est fait un style précurseur d'une révolution. Les belles messes en *la* mineur et en *fa* ont fait oublier ses premiers essais de musique religieuse; le premier concerto de piano en *si* bémol a créé un genre qui n'existait pas. Ce n'est déjà plus dans les succès du présent que réside la valeur de ces œuvres, c'est dans l'avenir de l'art; Mozart n'excite plus seulement l'intérêt du pays où il se trouve, l'attention de tous les artistes s'attache à ses travaux.

Mais cette époque de sa vie qui va lui donner la domination du monde musical, cette époque, hélas! va commencer en dehors de cette sphère une série de tourments et d'humiliations. Accoutumés que nous sommes à nos allures de liberté, à l'indépendance qui résulte parmi nous pour l'artiste de l'exercice de son talent, aux richesses qu'on lui prodigue, aux secours que la presse lui accorde et même aux avantages du charlatanisme et de la camaraderie, on se persuadera difficilement qu'avec le grand nom qu'il se fit, et pendant qu'il multipliait ses chefs-d'œuvre, Mozart ait pu être condamné à voir ses plus belles années passées dans la misère et l'abjection; et pourtant c'est ainsi qu'il vient au temps même où parurent ses plus belles productions. Rappelé à Vienne par l'archevêque de Salzbourg, son maître, qui voulait se faire honneur de sa renommée, et qui se croyait ami des arts parce qu'il avait acheté des tableaux et possédait une musique de chambre, il lui fallut obéir sous peine de voir son père privé de son emploi. Logé dans le palais de son maître, il y était confondu avec les laquais. Écoutons-le parler lui-même dans une lettre à son père :

« J'ai une jolie chambre dans la maison de Monseigneur. » A onze heures et demie on se met à table; malheureusement pour moi c'est un peu trop tôt. Là se trouvent » réunis deux valets de chambre, le contrôleur, M. Zetti, » le pâtissier, deux cuisiniers, Cucarelli, Brunetti et ma » chétive personne. Les deux valets de chambre occupent » le haut bout de la table; moi j'ai l'honneur d'être vis-à-» vis des deux cuisiniers. *Che distinzione!* Le dîner est » égayé par de grossières plaisanteries, qui cependant ne » me sont jamais adressées, car je ne parle que quand j'y » suis forcé; alors c'est d'un ton très sérieux et je m'éloigne dès que le repas est achevé. » Dans un autre endroit, il ajoute : « J'ai enfin donné ma démission, d'après le conseil même de Son Eminence, qui m'a dit : *Cherche ailleurs, si tu ne veux pas me servir comme je l'entends.* » Il était naturel que, fatigué de ces dénominations de vaurien, polisson, gredin, garnement, qui me sont prodiguées, » je réalisasse enfin le *cherche ailleurs.* »

Et savez-vous en quelle année le plus grand musicien du monde était ainsi traité? En 1781! après avoir écrit l'*Idoménée*, qui avait excité l'enthousiasme de la population de Munich; à l'époque où sa présence dans une ville de l'Allemagne y causait la plus vive sensation parmi tout ce qui s'y trouvait de musicien et d'amateurs, et lorsque ses compositions remplissaient les programmes de tous les concerts! Mais ces élans d'admiration qui l'accueillaient de toutes parts étaient improductifs : l'existence de l'artiste le plus célèbre ne pouvait avoir de base que dans la protection des grands, et cette protection n'allait que jusqu'à donner le couvert, le vêtement et une place dans l'office à l'homme le plus illustre par son talent. L'enfant comblé de caresses par tant de rois était un homme maintenant, mais seulement un homme de génie, sans titres et sans naissance : on le traitait comme tel.

Mais, dira-t-on, pourquoi ne cherchait-il point une position digne de son mérite et de sa renommée dans une cour ou dans quelque grande ville? Eh! mon Dieu, c'est ce qu'il avait fait. De retour à Salzbourg en 1774, il s'était persuadé que le prince, en récompense de ses brillants succès, lui accorderait la place de maître de chapelle; mais après une vaine attente de trois années, la misère l'obligea d'aller chercher du pain ailleurs, et ce fut à Munich qu'il se rendit d'abord. Présenté à l'électeur, il lui demanda du service, offrant de composer chaque année quatre opéras et de jouer tous les jours dans les concerts de la cour; et pour tout cela, il ne demandait qu'un traitement annuel de 500 florins (environ 10.0 fr.), qui lui furent refusés. Plus pauvre en s'éloignant de la capitale de la Bavière que lorsqu'il y était arrivé, il se vit forcé de donner un concert à Augsbourg pour fournir aux frais de son voyage. *Jamais*, écrivait-il à son père, *je n'ai été accablé d'autant d'honneurs qu'ici.* Ces honneurs, et 90 florins de la recette de son concert, furent tout le produit de son séjour à Augsbourg. A Mannheim, l'électeur palatin le traita avec distinction et les musiciens se prosternèrent; mais il n'y avait point de places vacantes : Connabich et l'abbé Vogler les occupaient, et le seul fruit du voyage de Mozart fut une montre dont le prince lui fit cadeau. A Paris, il attendit patiemment six mois le livret d'un opéra qu'on devait lui confier; le directeur du concert spirituel ne daigna pas même faire copier une symphonie concertante qu'il avait écrite pour les grands artistes Ritter, Ramm et Punto; il ne l'employa qu'à raccommoder un *Miserere* de Holzbauer qui ne fut pas même exécuté; enfin sa mère, qui l'accompagnait dans son voyage, se félicitait après plusieurs mois qu'il eût trouvé une écolière qui lui payait trois louis d'or pour douze leçons. Le découragement qui lui serrait le cœur se laisse entrevoir dans ce passage d'une lettre à son père, écrite de Paris le 1er mai 1778 : « S'il y avait ici quelqu'un » qui eût des oreilles pour entendre, dit il, un cœur pour » sentir, et seulement quelque idée de l'art, je me consolerais de toutes mes disgrâces; mais les hommes avec qui » je suis sont des brutes, quant à la musique. » Le grand homme ne comprenait pas que chez un peuple à peine sorti de l'enfance de l'art, et que la révolution faite par Gluck laissait encore dans l'indécision, les créations de son génie ne pouvaient être goûtées parce que, trop hardies, elles franchissaient tout-à-coup des phases de transformations qui, dans l'ordre ordinaire des choses, auraient occupé plus d'un demi-siècle. A peine l'Allemagne, beaucoup

plus avancée, était-elle mûre pour tant de nouveautés.

Un dernier malheur vint frapper Mozart à Paris ; il y perdit sa mère. Dès ce moment le séjour de cette ville lui devint insupportable, il s'en éloigna rapidement, et alla se réunir à son vieux père. C'est dans ces circonstances que, fatigué de ses efforts infructueux pour se faire une position, il se vit contraint d'accepter celle que l'archevêque de Salzbourg lui offrit, quoiqu'elle fût indigne d'un tel artiste. On a vu comment les arrangements se terminèrent. Quelques ducats, produits de leçons de piano, furent pendant près d'une année la seule ressource de Mozart. Cependant la comtesse de Thun, le comte de Cobentzel et quelques autres protecteurs finirent par vaincre l'obstination de l'empereur Joseph II, qui n'avait de goût que pour les opéras bouffes de l'Italie, et l'*enlèvement du sérail* fut démandé à son célèbre auteur pour le théâtre de la cour. Cet ouvrage, dont toutes les formes étaient nouvelles, excita d'abord dans le monde plus d'étonnement que de plaisir ; mais les musiciens le proclamèrent un chef-d'œuvre ; Prague, Munich, Dresde, Berlin, Stuttgard, Carlsruhe, confirmèrent l'avis de ces artistes, et les courtisans de Vienne, pour éviter le ridicule, finirent par se ranger de l'opinion du plus grand nombre. Cependant l'empereur n'aimait point au fond cette musique, trop forte pour son oreille, et toujours il y eut quelque réticence dans les éloges qu'il accordait au musicien placé par les artistes au-dessus de tous les compositeurs de l'Europe. Il lui fit donner une gratification de cinquante ducats (environ 550 francs) pour sa partition, et plus tard il décida que Mozart recevrait un traitement de 800 florins à titre de compositeur de la cour ; mais il ne lui demanda plus une seule note de sa musique. Son obstination fit dire un jour par le compositeur à l'intendant qui lui payait ses honoraires : *Monsieur, c'est trop pour ce qu'on me demande, mais c'est peu pour ce que je pourrais faire.*

Huit cents florins composèrent donc le revenu fixe de Mozart depuis 1783 jusqu'à sa mort. Si modique qu'il fût, ce revenu le décida pourtant à se marier. Le surplus fut trouvé dans le faible produit de ses travaux, et la portion la plus solide de ceux-ci fut chaque année tirée de contre-danses et de valses qu'il écrivait pour les bals et les redoutes ; car c'est à ce travail qu'était souvent condamnée la plume qui se reposait en écrivant *Don Juan*, *les Noces de Figaro*, *Così fan tutti* et la *Flûte enchantée.* Cependant la misère assiégeait le logis de l'auteur de ces merveilles : tel était souvent son dénuement qu'il s'en fallut de peu qu'un jour un créancier ne le privât de sa liberté pour la misérable somme de trente florins !

Voilà donc quelle fut l'existence de Mozart ! Qu'on la compare, je ne dis pas au luxe de nos artistes, que je crois un sérieux obstacle à des efforts plus grands de leur talent, mais au revenu des musiciens allemands de nos jours, par exemple de Weber, qui se plaignait bien haut quoique son traitement fût d'environ huit mille francs, et qu'on dise si l'on comprend qu'en proie à tant de soucis, le génie de ce grand homme n'en ait point reçu quelque atteinte, et qu'il ait conservé assez de liberté pour s'élever toujours dans les gigantesques travaux des huit dernières années de sa vie. Quels travaux en effet ! En 1784, six concertos de piano, le fameux quintette pour piano, hautbois, clarinette, cor et basson, deux sonates de piano, dont la grande en *ut* mineur, des variations, et le quatuor en *sol* de l'œuvre 10 ; l'année suivante : les quatuors en *la* et en *ut* du même œuvre, trois concertos de piano, dont celui en *ré* mineur, le quatuor pour piano en *sol* mineur, la grande fantaisie en *ut* mineur, trois airs italiens, le beau quatuor et le trio ajoutés dans l'opéra de la *Villanel'a*, des chansons allemandes, des cantates de franc-maçons, un andante en *si* mineur pour violon principal et orchestre, la grande sonate en *mi* bémol pour piano et violon ; en 1786, l'opéra allemand intitulé : *le Directeur de spectacle*, *les Noces de Figaro*, des duos, scènes et airs italiens pour plusieurs opéras, la grande symphonie en *ré*, trois concertos de piano, dont celui en *ut* mineur, un concerto pour cor, le quatuor pour piano en *mi* bémol, deux trios pour piano, violon et violoncelle, le quatuor en *ré* pour violon, le trio pour piano, clarinette et alto, la grande sonate à quatre mains en *fa*, et des variations ; en 1787, *Don Juan*, les quintettes de violon en *ut* et en *sol* mineur, plusieurs airs italiens et allemands avec orchestre, des recueils de danses et de valses, des sérénades pour plusieurs instruments, la sonate à quatre mains en *ut*, et une autre sonate pour piano et violon ; l'année suivante : les symponies en *ut*, en *mi* bémol et en *sol* mineur, plusieurs morceaux ajoutés à *Don Juan*, trois sonates pour piano, un concerto pour le même instrument, trois trios pour piano, violon et violoncelle, le trio en *mi* bémol pour violon, alto et basse, des rondos et morceaux détachés pour piano, plus de quarante danses et valses pour l'orchestre, des chansons allemandes, des canons, et l'instrumentation nouvelle d'*Acis* et *Galathée* de Handel. En 1789, deux quatuors pour violon, le beau quintette en *la* pour clarinette, deux violons, alto et basse, plusieurs scènes et airs avec orchestre pour divers opéras, deux sonates de piano, une multitude de danses et de valses, la nouvelle instrumentation du *Messie* de Handel. En 1790, *Cosi fan Tutti*, deux quatuors de violon, le quintette en *ré*, la nouvelle instrumentation de la *Fête d'Alexandre* et de la *Sainte-Cécile* de Handel, beaucoup de pièces détachées pour divers instruments. En 1791, *la Flûte enchantée*, *la Clémence de Titus*, *l'Ave verum*, deux concertos de piano, un concerto de clarinette, deux cantates avec orchestre, le quintette en *mi* bémol pour violon, le quintette pour harmonica, des pièces d'orgue, des morceaux détachés pour divers opéras, des chansons allemandes, beaucoup de danses, de menuets et de valses.

Et quand cette inouïe faculté de production se développe jusqu'à la mort ; quand chaque année voit éclore dans tous les genres tant de chefs-d'œuvre ; quand le talent et la fécondité sont dans une incessante progression, on s'étonne qu'un cri de regret se soit élevé d'un bout de l'Europe à l'autre, et qu'on ait dit de l'homme qui mourait ainsi à trente-six ans : *Que n'eût-il pas fait ?* Eh ! sans doute : *Que n'eût il pas fait !* non, sans doute pour augmenter sa gloire, qui ne saurait être plus grande, mais pour varier nos plaisirs ! O grand homme ! quels que soient les hommages qui t'ont entouré pendant ta vie, c'est surtout lorsque tu fus descendu dans la tombe qu'on a compris ce qu'on perdait.

FÉTIS père,
Directeur du Conservatoire de Bruxelles.

(La suite à un prochain numéro.)

CINQUIÈME CONCERT

DE LA GAZETTE MUSICALE.

La cinquième matinée de musique de chambre donnée à ses abonnés par la *Gazette musicale* a eu lieu dimanche passé, 8 septembre, dans les salons de M. Pape. Quoique nous ne soyons pas dans la saison des concerts, et que toute la haute fashion musicale aspire à la vie de château, la plus brillante assemblée assistait à cette solennité artistique qui semblait avoir fait ajourner le plaisir d'aller à la campagne. Sous quelle plus heureuse impression, sous quels plus doux

souvenirs, en effet, peut-on quitter Paris, cette ville d'agitation, de tumulte, d'affaires fatigantes, ennuyeuses, de préoccupations et de conversations politiques, qu'après avoir entendu la musique de Mozart et de Rossini, après avoir été bercé par la voix si pure et si exercée de madame Dorus Gras et le violon de M. Ernst?

La séance a été ouverte par un quatuor de Mozart en *sol* mineur pour piano et instruments à cordes, exécuté par MM. César-Auguste Frank, Eugène Chaine, Léonard et Rignault. Mozart semble avoir jeté comme à plaisir dans ce beau morceau, mais surtout dans l'*andante*, tout ce qu'il avait de mélancolie en l'âme et de noblement aisé dans l'esprit. C'est devant un auditoire on ne peut plus agréablement disposé par la musique splendide de Mozart que M. Ernst est venu nous faire entendre une élégie pour le violon composée par lui. Ce n'est point, ainsi que l'a dit notre maître en poésie,

> La plaintive Élégie en longs habits de deuil,
> Qui, les cheveux épars, gémit sur un cercueil;

ce n'est pas non plus celle de ces poëtes latins au style sec, tendu et prétentieux, de ce Catulle, de ce Properce à l'amour cadencé, de cet Ovide donnant des préceptes sur l'art d'aimer presque aussi réguliers que ceux d'un Traité d'arithmétique;

> C'est la molle Élégie exprimant la tendresse,
> Et peignant des amants la joie et la tristesse;

tristesse pleine de charmes dont on aime à se nourrir l'esprit et le cœur, impression pénible et douce, chagrin plein d'agrément, mélange de peine et de plaisir, la vie enfin.

M. Ernst, dans l'exécution de cette belle pensée instrumentale, a résolu un problème on ne peut plus difficile dans l'art de jouer du violon, c'est-à-dire de réunir à l'impressionabilité, à la légèreté d'archet, la rondeur et la puissance du son. Il faut dire aussi que jamais pensée de musique intime, expansive, exubérante d'expression, n'a été mieux sentie, mieux appréciée que par l'auditoire choisi qui semblait identifié et ne faire qu'un avec l'artiste qui s'était emparé de toutes ses facultés. Ces frémissements sourds, ces murmures approbateurs qui craignent d'interrompre, et qui dans une grande assemblée, sont semblables à ces pluies d'été tombant sur un feuillage épais, rien n'a manqué au succès du brillant soliste. Il n'a fallu rien moins que la présence de madame Dorus-Gras pour faire diversion au charme sous lequel chacun était. Cette habile et gracieuse cantatrice nous a dit l'air de *Mathilde de Schabran*, de Rossini, intercalé par lui dans *le Comte Ory*.

Madame Dorus, qui de sa propre autorité s'est nommée ambassadrice musicale en Angleterre, y a soutenu l'éclat artistique de la France tout aussi bien que le maréchal Soult y a représenté notre gloire militaire; elle y a ployé sous le faix des bravos, des bouquets, des couronnes et des guinées, car nos artistes français n'ont qu'à sortir de Paris pour recueillir une ample moisson d'applaudissements et d'or; et cependant par un sentiment exquis de l'art qui les caractérise, ils tiennent avant tout au suffrage de ce noyau de connaisseurs que renferme plus que toute autre ville du monde, notre capitale, et de qui émane avant tout aussi la véritable gloire dans les arts.

Madame Dorus-Gras a dit l'air de *Mathilde* ou du *Comte Ory* avec cette sûreté d'intonation, cette grâce, cette expression que n'altère jamais la plus brillante vocalisation, avec cette âme musicale enfin qui ne lui fait connaître à Paris, j'allais presque dire en Europe, qu'une rivale.

Après le luxe vocal de Rossini, après ce chant pyrotechnique est venu le sage, le pure, le divin Mozart avec son quatuor en *ré* majeur. Il y a encore là un *andante* qui vous isole de la terre, vous transporte au ciel et vous fait assister à la conversation de quatre anges devisant doucement sur le bonheur éternel. MM. Emile et Alexandre Rignault, Chaine et Léonard ont interprété Mozart comme les quatre interlocuteurs célestes dont nous venons de parler, à la forme extérieure près cependant, à laquelle, je pense, ils n'ont pas de prétention.

Madame Lati, qui possède une fort belle voix de contralto qu'elle va faire, dit-on, admirer en Italie, a chanté une scène de *Marie Stuart*, composée par M. Alari, qui lui a valu d'unanimes applaudissements. Intonations vibrantes et bien posées, expression profonde et dramatique, telles sont les qualités de madame Lati qui seraient certainement appréciées et applaudies sur un théâtre lyrique.

M. Ernst est revenu pour nous dire sa fantaisie brillante sur les thèmes de l'*Otello* de Rossini. Il a pleuré la romance du saule comme la Pasta ou la Grisi ou même comme toutes les deux réunies; madame Dorus a dit ensuite un bel air de *Guido et Ginevra* qui lui a valu à peu près autant d'applaudissements que MM. Rotschild et Aguado ont de mille francs de rentes, et enfin le beau quintette de Hummel, en *mi* bémol mineur, a terminé cette séance musicale dont chacun s'est montré satisfait, enchanté, l'auditoire du bon choix de la musique qu'il y a entendue et de son exécution parfaite, et les artistes d'avoir fait d'excellente musique pour un public d'élite et si bon appréciateur de toutes les finesses de l'art.

Henri BLANCHARD.

ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE.

LA VENDETTA.

OPÉRA EN 3 ACTES.

Paroles de MM. ***; musique de M. DE RUOLZ.

(*Première représentation.*)

M. Mérimée a fait insérer dans la *Revue de Paris*, il y a plusieurs années, une nouvelle intitulée: *Matéo Falcone*, drame vrai, saisissant, manifeste énergique et sauvage en faveur de l'hospitalité. Le dénouement en est terrible et des plus dramatiques; les auteurs du libretto emprunté à cette *nouvelle* si intéressante, si serrée d'action, et qui se sont manifestés, à ce qu'il nous a semblé, sous les noms de MM. Adolphe, Alfred, Anatole, Gustave ou Léon, ont reculé devant le puissant effet d'un dénouement tragique, le seul pourtant qui convenait aux mœurs et aux passions violentes qui caractérisent les habitants de la Corse où se passe l'action.

Par suite d'une haine de famille *infiniment trop prolongée*, comme il est dit dans les *Frères féroces*, un Spalazzi, poursuivi par des soldats corses de nous ne savons trop quelle époque, se réfugie, blessé, chez un Matéo son ennemi naturel, où il retrouve et reconnaît sa sœur qu'il croyait assassinée par cet ennemi des siens, mais que Matéo a épargnée et qu'il destine pour femme à son fils. Celui-ci est jaloux, jaloux surtout du proscrit à qui l'on a donné asile dans la chaumière paternelle sans le connaître. Dans un accès de cette jalousie, trahissant les devoirs de l'hospitalité, il livre celui qu'il prend pour son rival aux sbires qui le poursuivent. Ayant encouru par cet acte de déloyauté le mépris de ses voisins, ils viennent tracer sur la porte de sa chaumière: MAISON D'UN TRAITRE. Le père Matéo rentrant chez lui, et voyant les belles choses qu'a faites M. son fils en son absence, ne songe à rien

moins qu'à le corriger de sa jalousie par un bon coup de fusil ; mais mademoiselle Spalazzi survient et explique comme quoi la coquetterie est seule cause de ce léger malentendu ; M. Spalazzi, son frère, qui a sans doute donné des explications suffisantes aux gendarmes corses qui l'ont relâché, vient corroborer les bonnes raisons de sa sœur par de meilleures raisons encore, et tous ces braves gens finissent par tomber dans les bras l'un de l'autre et ne faire qu'une seule famille. Ce dénouement, nous le répétons, est fort peu corse et encore moins dramatique ; mais cela rentre dans les habitudes douces et paisibles de notre bon public parisien que les auteurs ont sans doute craint d'effaroucher par la peinture d'une véritable *vendetta*.

Et maintenant, il ne nous est pas très facile de dire quelle sorte de musique le compositeur a mise sur cette *Vendetta* à l'eau rose. Ledit compositeur est un musicien qui porte un nom allemand et qui a fait un opéra italien à Naples, fort vanté par un des coryphées de notre littérature romantique ; de plus M. de Ruolz est comte ; il s'est fait notre confrère en critique musicale dans quelques journaux, et par dessus tout cela, il est jeune, dit-on. Voilà bien des titres pour qu'on ne se montre pas à son égard comme Alceste vis-à-vis de l'homme au sonnet. Nous, nous n'oublierons pas que c'est le premier ouvrage de M. de Ruolz à l'Opéra ; mais nous sommes forcé de dire cependant que nous aurions désiré que M. de Ruolz, tout jeune qu'il est, montrât plus de verve, d'inégalité, plus de jeunesse enfin dans sa partition.

L'ouverture en *sol* majeur et mineur qui abonde en gammes chromatiques descendantes et en lieux communs d'effets mélodramatiques est cependant d'une assez bonne entente. Au lever du rideau un chœur de femmes qui se mettent à prier la Madone, morceau de rigueur dans tout libretto de couleur ultramontaine, n'offre rien de bien saillant. Après ce chœur vient un air de facture italienne chanté par mademoiselle Nathan avec assez de grâce et de coquetterie. Il y a dans le rôle de Spalazzi quelques récitatifs obligés, quelques fragments d'airs bien déclamés par le compositeur et on ne peut mieux dits par Massol qui a eu les honneurs de la soirée. Sa voix accentuée, bien timbrée, et l'énergie toute dramatique qu'il a déployée dans plusieurs parties de son rôle lui ont fait obtenir de nombreux et justes applaudissements.

Le duo entre Spalazzi et Matéo le père, chanté par Levasseur et Massol, est le morceau capital du premier acte ; il est même bien posé dramatiquement par les auteurs du libretto ; la péripétie par laquelle les deux ennemis se reconnaissent est naturelle et bien amenée ; elle ranime l'attention de l'auditeur et rattache bien le second acte au premier dont ce duo est le final. M. de Ruolz a cousu à cette belle situation une mélodie italienne dans le genre de Rossini, peut-être pas même tout-à-fait assez, dont le motif revient trop souvent. Ce motif est ramené par un *crescendo* appuyé d'un roulement de timbales qui serait d'un bel effet s'il était un peu mieux préparé et plus ménagé.

Le deuxième acte contient un trio dans lequel le sergent des voltigeurs corses, représenté par Wartel, cherche à séduire Flora Spalazzi, la maîtresse de Matéo le fils. La galanterie du militaire, la coquetterie de la jeune fille et la jalousie de son amant sont assez bien exprimées par le compositeur malgré une légère réminiscence du *là ci darem la mano* du *Don Juan* de Mozart qui se fait sentir dans tout cela. Un divertissement chorégraphique intervient ici, comme il est de rigueur à l'Opéra, et nous avons remarqué un fort joli pas de Burnous on ne peut mieux exécuté par mesdemoiselles Fitzjames et Maria. La musique de ce pas, quoique sans beaucoup de couleur, est cependant vive, légère, spirituelle, et a fait généralement plaisir. Alizard vient mêler à ce divertissement sa voix retentissante, comme un autre paysan du Danube, et rappeler en trois longs couplets au détachement des soldats qui sont là les droits imprescriptibles de la Corse à la liberté. Personne ne lui dit le contraire, et un final assez insignifiant comme musique et dans lequel Matéo livre celui qu'il prend pour son rival aux soldats, termine ce second acte.

Le troisième, qu'on annonçait comme renfermant des choses très remarquables en musique, s'ouvre en effet par un chœur de femmes d'un beau caractère. Le bruit de l'orage qui se mêle au chant de ces femmes déplorant le malheur du fils de Matéo ; les couplets fort bien chantés par mademoiselle Nathan dans cette scène, tout cela est d'un bel effet. Nous ne pouvons en dire autant du morceau qui suit. L'air presque duo entre Duprez et mademoiselle Nathan manque de franchise mélodique et harmonique. Il y a dans cette musique un mélange de style allemand et italien qui n'est ni de la Germanie ni de l'Ausonie. Le quatuor *con cori*, dans lequel ce chœur vient reprocher sa trahison à Matéo, est bien posé comme scène musicale ; ce morceau se distingue par un large et bel emploi des masses chorales ; elles se préparent, se dessinent bien et n'aboutissent cependant point à l'effet énergique que demandait, qu'indiquait ce mot terrible que devait hurler poétiquement le chœur : VENDETTA ! On sent dans tout cela que le compositeur est trahi par son peu de savoir. Quoi qu'il en soit, l'ouvrage a réussi, et s'il ne fait pas de fortes recettes, il variera agréablement le répertoire. Il maintient d'ailleurs l'Opéra dans les droits et priviléges reconnus par les ordonnances de Charles IX, qui a fondé ce théâtre, et celles de Louis XIV, qui constatent que les personnes de noble maison ne dérogent point en montant sur la scène de l'Académie royale de musique. MM. de Candia et de Ruolz sont là pour le prouver. Ce dernier a amené sur la scène, après la représentation de son ouvrage, mesdames Nathan, Widemann suivies de Levasseur, de Duprez, de Massol, et nous croyons même d'Alizard, donnant à entendre, par une pantomime aussi expressive que modeste, qu'il présentait au public les véritables auteurs de son succès : et le directeur de l'Opéra a donné, dit-on, sa parole de gentilhomme que tout cela était selon les ordonnances de la noble Académie royale de musique précitée : tout s'est donc passé pour le mieux.

Henri BLANCHARD.

ODE A PAGANINI.

A l'occasion du dernier concert donné au théâtre Carignan (au bénéfice des pauvres) par N. Paganini, le célèbre Romani, dont nous ne connaissons guère en France que ses libretti d'opéras et qui cependant est l'un des plus grands poëtes du siècle dans la haute acception du mot, adressa à l'illustre virtuose une ode étincelante des plus rares beautés. Malgré l'impuissance de la prose française à reproduire le coloris et l'harmonie de la poésie italienne, nos lecteurs nous sauront gré sans doute de leur en donner la traduction que nous adresse M. Berlioz. La voici :

A NICOLO PAGANINI.

ODE DE FELIX ROMANI.

I.

Oh ! qui me rendra un seul, un seul des sons fugitifs que verse ton archet comme un torrent de splendeurs éthérées ? Peut-être, ô souffles des airs, de ces lieux où ils se per-

draient épars, les reportez-vous au ciel conservateur de toute mélodie? Oh! dans quel astre d'amour les déposez-vous afin de rendre et plus douces et plus joyeuses les évolutions de sa sphère radieuse? Oh! laissez-moi me désaltérer dans cette source pure d'immortelle harmonie! que je m'y plonge et que j'y nage avec ivresse comme Alcyon au sein des mers, comme le cygne au sein des lacs!

II.

Vains désirs! l'homme ne se délivre point du poids qui l'attache à la terre; l'aile rapide du son ne saurait être liée: de toutes les voluptés de ce monde, comme il n'est pas permis à l'âme d'en jouir long-temps, et il ne reste de lui que le souvenir! que ce souvenir nous charme encore puisqu'il est tout ce que nous pouvons conserver. Lui, du moins, sera impérissable, ô Paganini! et les symphonies divines échappées de tes cordes émues retentiront dans nos cœurs et dans notre mémoire comme un bien qui n'est plus mais que l'on sent toujours!

III.

Moi, s'il est permis au poëte d'espérer que, malgré l'envie et l'âge sévère, ses chants arriveront à la postérité, moi, moi je transmettrai ineffaçable aux fils et aux neveux la mémoire d'une si heureuse et glorieuse nuit; ils entendront des prodiges inconnus, ils connaîtront les merveilles de l'art, ils sauront qu'il apparut à nos regards sous l'aspect d'une terrestre créature mais génie par l'esprit, ange du chœur qui chante à Dieu des hymnes sur des harpes d'or.

IV.

Comme le nocher à qui un monde parut si étroit qu'il en demanda un plus vaste à l'Océan, on dirait que celui-ci pressentit dans sa pensée souveraine un nouveau et plus large monde d'harmonie vers lequel un Dieu le guidait par la main; on dirait que, d'un vol audacieux, il a mesuré tout ce que peuvent parcourir les vols de l'aigle, qu'il a plané sur des contrées sans bornes et des pôles inconnus, et que, maître de secrets innombrables, tout ce qui a été créé est harmonie pour lui.

V.

On dirait que, revenu de sa course ainsi que le Titan rapportant à la froide argile qu'avait pétrie ses mains la flamme dérobée au soleil, celui-ci, saisissant l'instrument abandonné et fixant sur lui sa paupière étincelante, lui dit du regard: « Je te donne la vie! touché par mes doigts, tu répondras comme un cœur répond à la puissance des affections qui se gravent en lui; tu auras une voix sublime telle que n'en font point entendre des lèvres mortelles; tu auras des sens et un langage; tu auras des couleurs plus qu'Iris n'en fait rayonner au ciel, plus que les fleurs ne savent s'en parer sur la terre.

VI.

Les nations qui sont par-delà les Alpes et par-delà les mers s'étonnaient, et la mère des chants, l'Italie elle-même, au bruit de ces mélodies inouïes, s'étonnait, comme firent les Thraces, quand, guidés par la lyre Divine, faveur d'une déesse, ils serrèrent entre eux les premiers nœuds fraternels. Oui, tous étaient frappés d'étonnement, car des mains habiles et célestes avaient posé si loin les bornes de l'art qu'il ne semblait plus possible de les reculer. Tous admiraient la puissance créatrice et souveraine donnée à un archet, et quand ils voulurent comparer, toutes les cordes qui, jusque là, avaient vibré devant eux, leur parurent sourdes et inertes.

VII.

Tout ce que la terre et le ciel et les flots ont de voix, tout ce que la douleur, la joie et la colère ont d'accents, tout est là dans le sein de ce bois creux; c'est la harpe qui frémit et mêle ses soupirs aux nocturnes soupirs de la lyre d'Éolie, aux plaintes du vent parmi les branches et les feuilles; c'est le pâtre entonnant sa chanson rustique en rassemblant son troupeau; c'est le ménestrel invitant à la danse; c'est la vierge se plaignant de ses peines à la lune silencieuse; c'est le cri d'angoisse d'un cœur séparé du cœur qu'il aime; c'est le badinage, c'est le charme, c'est le rire (1), c'est le baiser.

VIII.

Mais voici que soudain un nouvel enthousiasme agite et ébranle l'instrument inspiré! il frémit et mugit comme les flots dans une tempête, comme les vents en furie! et voici que s'élèvent en tumulte un bruit de roues, une clameur d'hommes qui poursuivent et d'hommes qui fuient, l'angoisse de la mêlée et de la défaite: puis sous un ciel qui apporte la nuit, un long repos invitant à la plainte, puis le prompt réveil au jour qui doit faire rayonner la gloire! et l'hymne de victoire roulant d'échos en échos parmi les villes et les remparts, et la rapide approche du triomphe, et un chœur de mille voix.

IX.

Écoutez, écoutez (2)! aux coups mesurés des bronzes sacrés la foule pieuse se dirige vers l'antique basilique, et au milieu des parfums fumants et des tranquilles lumières des lampes d'argent murmure, sur un mode triste, la psalmodie de Sion; puis d'un chœur de vierges et de jeunes hommes priant ensemble s'élancent les ferventes prières; et à la voix des orgues, à l'hosanna d'amour, de foi, d'espérance se mêle un écho, un bruit d'air, comme un murmure d'ailes portant ces vœux aux pieds de l'Éternel!

X.

Écoutez, écoutez (3)! voilà qu'au Seigneur qui parla dans le buisson ardent, la famille des Hébreux, poursuivie par le courroux de Pharaon, entonne un hymne sublime, tandis que derrière elle l'ennemi s'avance menaçant et que devant elle les rochers mugissent battus par les flots. Et voilà que la vague d'Erithrée s'entrouvre et se retire offrant une route aux troupes pieuses de Moïse! Et voilà, voilà que des ondes soulevées la furie retombe sur l'inique Egypte et que de toutes parts les rives retentissent et des chants des sauvés et des cris des mourants.

XI.

Oh! écoutez encore!... ces cordes vivantes, par la transition rapide et le vol hardi de leurs sons, peuvent vous enivrer de nouveaux concerts. Elles vous feront assister et aux banquets hyménéens, et aux veillées joyeuses et à la touchante allégresse des fêtes nuptiales: sur les bords fleuris de Mergelline nous verrons les belles Parthénopéennes entrelacer leurs danses légères; nous entendrons le gondolier de l'Adriatique chanter aux rayons des étoiles sereines et l'habitant des Alpes, d'Helvétie et l'Écossais se rappeler les brises (les airs) de leur pays natal.

XII.

Oh! un instant de plus, un instant (4)! Il est parmi toutes les autres une corde noble et suave consacrée à l'amour de la verte Érin, corde qui, malgré les combats si longs qu'elle soutient, les infortunes si cruelles et sans repos qui l'accablent, parle d'espérance à la malheureuse. Au

(1) Prélude pour violon solo, suivi d'un allégro brillant.
(2) Morceau religieux avec accompagnement de cloches.
(3) La prière de Moïse en Égypte avec thème varié, etc.
(4) Air irlandais, *St.-Patrik' s Day*, le jour de St. Patrice, etc.

souffle du soir elle murmure la ballade antique, délice des jeunes et des vieillards; elle chasse des cœurs vaillants jusqu'à la haine de leur ennemie, et parmi les couronnes de fleurs et les coupes étincelantes du festin elle répète avec amour : Perle de l'Océan, que tu es belle encore !

XIII.

Sur cette corde sont d'autres notes... que peut seul connaître le génie audacieux qui la tend et la modère; mais l'Italie un jour avec transport les entendra. . . . .

ARCHIVES CURIEUSES DE LA MUSIQUE.

MUSIQUE RELIGIEUSE.

De tous les grands musiciens qui, depuis trois siècles, ont illustré l'art musical, aucun n'a joui d'une gloire plus pure et plus incontestée que P.-L. Palestrina. Toutefois, les ouvrages de cet artiste célèbre sont aujourd'hui bien peu connus, et les copies en sont très rares. Nous pensons donc qu'on lira avec intérêt les fragments de musique religieuse de ce maître qui sont insérés dans les *Archives curieuses de la musique*. Après avoir admiré la magnificence du style, la grandeur de la mélodie, la richesse des développements qui brillent dans ces compositions, il restera à étudier le caractère noble et majestueux qui règne dans cette musique éminemment religieuse, et qui la rend si différente des productions de notre temps. Il est à désirer que les vrais amis de l'art fassent connaître et apprécier cette musique sublime si bien appropriée à l'objet auquel elle est destinée.

La régénération de la musique sacrée dépend aujourd'hui de l'étude approfondie et de la connaissance de ces beaux modèles. La *Gazette musicale* remplit un de ses devoirs en rassemblant quelques fragments épars de ces chefs-d'œuvre inconnus. — Goudimel, Vittoria et Nanini, dont plusieurs morceaux sont aussi insérés dans cette livraison, ont été les contemporains et les rivaux de Palestrina. La France peut revendiquer Goudimel, né à Besançon, et qui fut massacré à Lyon à l'époque de la Saint-Barthélemy. — Il reste peu d'ouvrages de ce compositeur qui fut le maître de Palestrina, mais le *cantique* que nous réimprimons suffira pour faire apprécier son génie et son mérite.

Nouvelles.

*** L'Opéra donnera lundi la troisième représentation de la *Vendetta*.

*** Les travaux de reconstruction de la salle Favart, destinée à l'Opéra-Comique, sont commencés et seront poursuivis avec activité.

*** Le nouvel opéra de M. Adam, *la Reine d'un Jour*, sera représenté jeudi à l'Opéra-Comique. M. Masset débutera dans cette pièce.

*** La foule continue à se porter au théâtre de la Renaissance, où *Lucie de Lammermoor* a obtenu un si complet succès. Nous voyons avec plaisir la prospérité de ce théâtre et nous désirons qu'il fasse de nouveaux sacrifices, de nouveaux efforts, pour mériter de plus en plus l'estime des artistes et la faveur du public.

*** Un professeur de physique du collége ecclésiastique de Corbigny (Nièvre) a inventé récemment un nouvel instrument : c'est une contrebasse qui se joue au moyen d'un clavier. L'archet est toujours conduit par la main droite, tandis que la gauche exécute comme sur le piano les traits et passages fort difficiles auparavant sur cet instrument. Toutefois, comme on est par ce moyen privé du *pizzicato*, il est peu probable que cette innovation ingénieuse obtienne quelque succès.

*** Une scène assez plaisante vient, dit-on, de se passer au parterre de la Comédie-Française. Deux amis discutaient touchant la science physionomique. L'un d'eux, enthousiaste de Gall et fanatique de Lavater, prétendait lire dans l'angle facial jusqu'à la profession du propriétaire de chaque figure. « Un exemple ! dit-il à l'autre : Ce monsieur qui dort accoudé sur la rampe de l'orchestre... — Eh bien? — Eh bien! c'est un portier. — Je gage que non. — Un déjeuner au café de Paris. — Soit. » Et là-dessus l'un des parieurs s'approche du sujet en litige, et d'une voix de stentor lui crie à l'oreille : « Le cordon, s'il vous plaît ! » Le dormeur bondit sur son banc; sa main tâtonne, cherche, et finit par trouver la queue d'un habitué de l'orchestre, qu'il tire avec précipitation. « Ne faites pas attention, dit le gagnant au vieillard décoiffé, c'est une expérience physionomique qui, du reste et grâce à vous, a parfaitement réussi. »

*** Hier s'est faite aux Menus-Plaisirs, rue Bergère, la distribution des prix aux élèves de l'école de sculpture et de dessin, sous le patronage des fabricants de bronze de la capitale, entretenue aux frais de la ville de Paris, créée et dirigée par M. Lequien. Le premier prix a été remporté, chose extraordinaire, par le jeune Sauvageot, estropié de la main droite. M. Husson, membre du conseil-général, présidait le bureau; une foule de fabricants et d'artistes en bronze remplissaient la salle. La séance a été terminée par un concert.

*** On assure que la réouverture des concerts Saint-Honoré aura lieu dans le courant d'octobre, et que M. Valentino prépare de nouvelles jouissances aux amateurs de la bonne musique par la reproduction de plusieurs morceaux choisis dans les chefs-d'œuvre des auteurs classiques.

*** Les cours de piano, d'harmonie, etc., par César-Auguste Franck sont finis depuis le mois dernier; il ouvrira de nouveaux cours (*deuxième année*), le premier novembre prochain. Voir le prospectus, chez M. Franck, rue Montholon, 22.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Barcelonne.* — Dans la soirée du 29 août, de nombreux amateurs se sont réunis au théâtre Liceo pour y entendre mademoiselle Bincourt et M. Garreau, deux artistes distingués de Paris, qui se sont fait vivement applaudir pour la perfection de leurs talents. Cette jeune cantatrice, élève de M. de Garaudé, a chanté chacun de ses airs avec une expression, une pose de voix *spianata* qui dénotent une excellente école; elle a excité l'enthousiasme par le style et le bon goût de ses fioritures qui ne défigurent jamais les motifs du compositeur; elle attaque avec assurance les plus grandes difficultés du chant, et sa voix a toujours un timbre pur et plein de charmes, ce qui fait grand honneur à son maître. Le public l'a redemandée après la première partie du concert. — M. Garreau a exécuté plusieurs *Cantabile* avec beaucoup d'expression et de goût. Il a montré beaucoup d'habileté et d'agilité dans divers morceaux de sa composition. — Leur second concert, précédé d'un acte *del Conte d'Essex* a eu lieu le 31 août.

Le Directeur, MAURICE SCHLESINGER.

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

6e Année. — 1839. REVUE ET N° 48.

GAZETTE MUSICALE DE PARIS,

JOURNAL DES ARTISTES, DES AMATEURS ET DES THÉATRES;

REDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, F. BENOIST, (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, CASTIL-BLAZE, PHILARETE CHASLES, F. DANJOU, STEPHEN HELLER, EDME SAINT-HUGUÉ, ELWART, FETIS père (maître de chapelle du roi des Belges), AD. GUÉROULT, JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, G. LEPIC, LISTZ, MARX, EDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, L. RELLSTAB (rédacteur de la GAZETTE DE BERLIN), GEORGES SAND, J.-G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT A LA REVUE et GAZETTE MUSICALE.

Paris.	Départ.	Étrang.
3 m. 8	9 »	10 »
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	34 »	38 »

La Revue et Gazette Musicale paraît le dimanche et le jeudi de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la *Revue et Gazette Musicale de Paris*, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; et chez tous les marchands de musique de France.

Prix d'abonnement à la *Revue et Gazette Musicale*, 30 fr. par année.

IL SERA DONNÉ CHAQUE MOIS UNE LIVRAISON des *ARCHIVES CURIEUSES DE LA MUSIQUE*, et un *fac simile* de l'écriture des musiciens célèbres.

ANNONCES : 50 c. la ligne de 28 lettres.

Paris, Dimanche 22 septembre 1839.

SOMMAIRE. *Revue critique :* Commentaire de l'alphabet musical de don Salvador Daniel, par F. Danjou — Le *Shériff*, partition, par H. Blanchard. — Théâtre de l'Opéra-Comique, première représentation de *la Reine d'un jour*, opéra en trois actes, musique de M. Ad. Adam. — Nouvelles.

MM. les abonnés recevront avec le présent numéro: *Les Archives curieuses de la musique*, musique de chambre, cinquième livraison.

Revue critique.

Commentaire de l'alphabet musical et de la grammaire philharmonique de DON SALVADOR DANIEL, *capitaine espagnol, organiste de la cathédrale de Bourges*, etc., 1839.

Un chanteur de Lubeck, nommé Kruger, entreprit il y a trois siècles de réformer le système d'enseignement musical suivi de son temps. C'était alors l'époque des réformes les plus hardies, cependant la tentative de Kruger fut regardée comme un acte criminel, et les magistrats de Lubeck, en vertu sans doute de l'axiome *qui mutant cantum mutant mores*, punirent sévèrement et condamnèrent au bannissement l'audacieux novateur. — Dieu merci! nous ne vivons plus sous un régime aussi terrible, et on peut aujourd'hui écrire et propager impunément les hérésies les plus flagrantes en matière d'art, de politique ou de religion. Aussi M. don Salvador Daniel a-t-il pu développer avec une parfaite sécurité ses théories nouvelles sur l'enseignement de la musique, il n'a à craindre les arrêts d'aucun tribunal, si ce n'est de celui de la critique; tribunal qui n'est pas sans appel et qu'on peut d'ailleurs taxer d'injustice et de partialité sans pour cela manquer de respect à ses juges.

M. Daniel a déjà été cité honorablement dans la *Gazette musicale* comme un artiste distingué par son zèle; je ne changerai rien à cet éloge qui est vrai, mais il s'agit aujourd'hui de soumettre à un examen rigoureux la théorie nouvelle, l'enseignement particulier du professeur, et après le juste hommage rendu à ses intentions, nous serons forcé de prononcer sévèrement sur le mérite de son ouvrage.

Ce n'est pas avec une joie sans mélange d'inquiétude que nous considérons les efforts nombreux et les tentatives multipliées qui ont été entrepris de notre temps pour répandre et populariser l'art musical. En effet, si cet empressement à inventer de nouvelles méthodes témoigne du zèle d'un grand nombre de personnes pour la propagation de l'art, il faut convenir aussi qu'il tend à introduire dans l'enseignement une confusion épouvantable. Imaginez l'embarras d'un pauvre professeur de province, désireux de propager son art, et obligé pour l'enseigner de faire un choix parmi toutes les méthodes qui ont été publiées depuis vingt ans.

Les uns lui ont fait connaître les résultats extraordinaires obtenus par les méthodes de Choron, de Wilhem; d'autres lui ont parlé avec enthousiasme du *méloplaste*, de son inventeur Galin, et de ses imitateurs MM. Paston, Jue, Geslin; il a aussi sous les yeux les méthodes de M. Colet, Massimino, et de dix autres. J'oubliais la *musographie*, M. Aimé Paris, et la méthode Jacotot. Tous ces auteurs déclarent, dans un avant-propos, qu'avant eux on a ignoré le moyen d'enseigner la musique en peu de temps et à beaucoup de monde. Que va faire notre honnête professeur en présence de toutes ses méthodes qui se combattent et se détruisent mutuellement? Quel parti prendra-t-il? Se prononcera-t-il

pour le méloplaste ou l'enseignement mutuel, pour la *panharmonie* ou la *musographie?* Il fait mieux que de choisir, il invente lui-même une méthode, il se proclame aussi créateur d'un enseignement nouveau; il compile çà et là les préceptes de l'art; il compose ou arrange de nouveaux exemples; toutes ces règles, tous ces exemples viennent se rassembler dans un gros cahier; et bientôt sa méthode est imprimée, vendue et affichée à tous les coins de la ville. Comprenez-vous le bonheur de ce professeur? il n'espérait pas sortir de l'obscurité dans laquelle il vivait, et voici qu'il trouve moyen de faire parler de lui dans les journaux de la localité; il voit son nom imprimé et placardé, et, dans ses rêves de vanité, il compte déjà les couronnes que ses concitoyens tresseront pour lui; il est déjà, et par avance, ébloui de la gloire qui doit rayonner sur son front quand ses travaux seront bien connus, appréciés, adoptés, répandus partout. — Cette vanité serait bien pardonnable. Il faudrait l'exciter même, si elle devait produire des résultats utiles; mais, hélas! la méthode est mauvaise, diffuse, mal écrite, les définitions sont obscures, les préceptes sont faux et mal appliqués, et par suite les progrès des élèves sont nuls. L'enthousiasme qu'on avait d'abord manifesté pour l'étude de la musique se refroidit graduellement, et bientôt on déclare que tous les efforts qu'on a faits pour propager et faire aimer le chant et l'harmonie ont été nuls, que les éléments manquent, et qu'il faut renoncer à l'espoir de voir fleurir la musique dans le pays. Toute l'ardeur qu'on avait vue briller un instant s'éteint comme un feu follet; et quand vous passerez dans cette ville, dans cette contrée, on vous dira que des efforts incroyables ont été tentés, mais que la nature rebelle s'est refusée à seconder le zèle des amis de l'art.

Voilà ce qui se passe et ce qui n'aurait pas lieu si on imposait pour l'université et les écoles primaires une méthode simple, rationnelle, accessible à toutes les intelligences, jugée par les maîtres de l'art, éprouvée par une longue pratique, et surtout enseignée par un professeur intelligent. Nous avons une loi qui prescrit l'enseignement de la musique; c'est fort bien : mais cette loi sera nulle tant que cet enseignement sera livré au dévergondage des diverses méthodes qui font de l'étude de la musique une véritable Babel. Ce désordre s'est considérablement accru depuis le développement qu'ont pris les travaux de Galin et de ses imitateurs. Galin était un homme distingué par son esprit, et animé des meilleures intentions; mais il avait commencé tard l'étude de la musique. Initié de bonne heure aux mathématiques, il avait cherché à saisir le rapport qui existe entre ces deux sciences, et il s'était persuadé, par l'application qu'il s'en était faite à lui-même, que le moyen le plus simple d'apprendre la musique était la comparaison, le rapprochement de cet art avec la science des nombres; il avait aussi cherché à simplifier les signes de notation, à débarrasser la lecture musicale des divers accidents qui, en apparence, la rendent difficile; enfin, il avait agi comme un homme du monde, comme un esprit poli, cultivé, instruit, pouvait le faire pour se livrer d'une manière élevée, raisonnée, à l'étude de la musique. Ce genre d'étude était ingénieux et parfaitement adapté à l'intelligence qui en faisait usage; s'il s'agissait d'enseigner la musique à MM. les membres de l'Institut et des autres corps savants, peut-être le système de Galin, exposé par lui-même dans un ouvrage remarquable par la lucidité des idées, le style élevé, la portée philosophique qui y règnent (1), et peut-être, dis-je, ce système produirait-il quelques résultats. Pourtant, après cette étude attentive, il faudrait encore se livrer à la science de la musique elle-même, à laquelle le traité de Galin ne peut servir que d'introduction. Mais quand il est question d'opérer sur des intelligences ordinaires, sur des enfants et des adultes de différentes conditions, on reconnaît, si on est de bonne foi, qu'il faut employer des moyens plus simples, plus palpables, plus grossiers, si je puis dire ainsi, et que l'enseignement élevé, philosophique, est tout-à-fait déplacé. Je voudrais que la musique fût considérée comme une langue vivante, usuelle, nécessaire pour parler quelquefois un autre langage que celui qui exprime nos douleurs, nos passions, nos haines; je voudrais que cette seconde langue fût apprise à tous les hommes, à tous les enfants au sortir du berceau, sans effort, sans travail, sans peine de leur part, et pour cela de la manière la plus simple possible. L'enseignement de Galin et de ceux qui l'ont suivi dans la même carrière, est loin de satisfaire à ce besoin. Comment voulez-vous faire aimer la musique à ce jeune élève dont vous obscurcissez la vue avec une nuée de chiffres, avec des signes géométriques, dont vous embrouillez la mémoire avec ce langage idéologique semi-grec, semi-latin, toujours inintelligible pour lui? Quelle idée voulez-vous qu'il attache aux mots *tétracorde*, *tricorde*, *pentacorde*, *l'action ascendante*, *horizontale*, *balancement des accords*, *état direct*, *gamme normale*, *méloplaste*, *chronomériste*, *souche binaire*, etc.?

C'est surtout dans les ouvrages de M. don Salvador Daniel qu'il est fait un emploi fréquent de tout ce vocabulaire inintelligible. M. Daniel a publié une *grammaire philharmonique*, un *alphabet musical*, un *commentaire de l'alphabet musical et de la grammaire;* ces trois ouvrages sont, il faut dire le mot, trois chefs-d'œuvre d'ignorance. Il est impossible en effet d'accumuler plus d'erreurs, d'employer un jargon moins clair, de parler un langage plus fautif, que ne l'a fait M. Daniel. J'aurai bien vite fait partager ma conviction au lecteur, et il suffira pour cela de citer quelques fragments du texte de M. Daniel. Mais avant d'entrer dans ce détail, je dois lui faire un autre reproche qui s'adresse également à tous ceux qui se sont rangés sous les drapeaux du *méloplaste* : c'est qu'il est parfaitement inutile de faire aujourd'hui de nouvelles méthodes pour l'enseignement musical d'après le système de Galin, il en existe d'excellentes; le livre de Galin que j'ai cité plus haut est un ouvrage fort remarquable. MM. Jue et Pastou ont publié des méthodes qui sont bien rédigées, bien conçues; je ne crois pas à l'utilité du système, mais je rends hommage au mérite des traités qu'il a fait naître. Or, pourquoi M. Daniel, qui n'a pas l'habitude de manier notre langue, et qui par conséquent est loin de l'écrire avec la pureté, la clarté que réclament surtout des ouvrages élémentaires; pourquoi, dis-je, M. Daniel ne s'est-il pas borné à suivre les méthodes de MM. Pastou, Jue ou Galin? Il eût évité ainsi de passer sous le feu des critiques sévères que méritent ses compilations.

Il serait trop long et trop fastidieux de suivre M. Daniel dans tous les développements qu'il donne à l'enseignement des éléments de la musique, de la notation, du rhythme; on ne saurait dire de quel épais brouillard l'auteur s'est plu à envelopper l'exposé si simple et si lucide des préceptes de la musique, et ce serait une tâche difficile de compter les erreurs qui sont entassées dans les deux volumes de la *grammaire philharmonique*. M. Daniel, par exemple, avance à la quatrième page qu'aucune classe de voix ne peut donner plus de onze à douze sons, ce qui fait supposer qu'aucune voix ne peut embrasser que l'étendue d'une octave. Il est probable que l'auteur n'a pas songé à l'existence des demi-tons, c'est ce qui a causé son erreur. Après quelques leçons pour démontrer l'emploi du *méloplaste* et du

(1) Exposition d'une nouvelle méthode pour l'enseignement de la musique. Bordeaux et Paris, 1818, un vol. in-8°.

chronomeriste, l'auteur arrive à l'exposition de la théorie des accords; c'est principalement cette partie de son travail qui est vicieuse, car, dans le reste, à part son style incorrect et obscur, il a suivi les errements tracés par Galin et ses disciples. Je ne veux pour faire connaître l'imperfection du livre de M. Daniel que citer quelques unes des règles qu'il donne.

L'état de dissonance s'appelle *absence*, parce que, suivant M. Daniel, il n'y a pas d'harmonie lorsqu'il y a choc de deux parties non consonnantes. Cette proposition ne dit rien à l'esprit de l'élève, mais elle est de plus absolument fausse. Le mot harmonie ne s'applique pas seulement à l'ensemble et à la marche des accords consonnants, mais bien aussi à l'agencement des dissonances avec les consonnances, par conséquent, il n'y a pas *absence d'harmonie* lorsqu'il y a *dissonance*.

M. Daniel appelle l'accord de septième *accord favori;* cette appellation est de peu d'importance, elle a cependant l'inconvénient de ne pas définir rationnellement cet accord, son origine et sa formation.

Ce qui est plus curieux, c'est la recette de l'auteur pour faire un duo, un trio, ou un quatuor, je ne puis résister au malin plaisir de la faire connaître: prenez un air connu (il donne un exemple), commencez par faire une suite de tierces sous le premier vers, le second vers pourra être suivi dans le même genre, à la dernière mesure on peut faire entendre la quinte majeure. En suivant cette méthode on fait un duo; c'est du moins M. Daniel qui l'affirme, et en vérité je m'étonne que le ridicule de cette leçon ne fasse pas pouffer de rire les élèves qui la reçoivent. Il y a, d'après M. Daniel, diverses espèces de *duo;* le duo avec *dissonances syncopées*, avec des *syncopes aspirées*, avec des *croisements de voix*, avec une *chaîne de dissonances par pédale*, *par sons mixtes*, *par tirade*, etc., j'en passe la moitié, mais je cite textuellement. Pour faire un *trio*, la recette est la même. Une suite de tierces pour le premier vers avec une pédale pour la basse, au second vers la même chose, au troisième, quatrième, cinquième encore le même moyen. Suivant M. Daniel, le trio en mode mineur est plus difficile à composer.

Tous ces préceptes sont suivis d'un trio de Meyerbeer que M. Daniel accompagne de remarques dans le même goût. Dans un trio de Rossini, qui est aussi inséré dans la *grammaire philharmonique*, M. Daniel a le bonheur ineffable de rencontrer deux octaves de suite et il laisse percer sa joie dans la note suivante que nous citons textuellement. « On remarquera que Rossini n'est guère scrupuleux en fait » de règles d'harmonie: car il n'hésite pas, en cette me» sure, à donner deux octaves en action semblable, *sol do* » à Sémiramide et *sol do* à Assur. Son imagination pro» bablement a sacrifié volontiers à l'effet dramatique, à » l'effet individuel et éclatant de ces deux voix mises en » scène, *un tout petit écart*, *la plus mince* des absences har» moniques qu'on puisse commettre, mais qui ne satisfait pas » complétement *certaines oreilles délicates*. » Les oreilles de M. Daniel sont, à ce qu'il paraît, peu délicates, car dans une messe de sa composition qui complète la *grammaire philharmonique*, il n'a pas épargné les fautes d'harmonie, les quintes de suite, et notamment le repos ou terminaison de la phrase musicale sur l'accord de sixte et quarte, faute grossière que les *oreilles les moins délicates* ne peuvent supporter.

M. Daniel donne ensuite la définition du canon, qui, suivant lui, est une *harmonie déguisée sous l'apparence d'une mélodie*, définition digne de Sganarelle. Pour l'accompagnement d'orchestre, de piano, ou de quatuor, la règle de M. Daniel est bien facile, et il est à désirer que nos professeurs du Conservatoire en enseignent un peu l'usage. « Il » n'y a, dit M. Daniel, qu'à reproduire à l'accompagnement » les mêmes accords que fait la mélodie et l'harmonie en » batterie, en plaqué, en totalité et en partie, selon le cas, le » goût, la volonté, l'effet qu'on veut lui faire produire. » — Dans la pensée de M. Daniel, il paraît que la composition d'un morceau de musique se fait isolément, et qu'après avoir imaginé le chant, par exemple, on cherche un à un les accompagnements, et tout son traité de composition est basé sur cette fausse donnée. C'est là une erreur inconcevable. De même que, suivant la fable, Minerve sortit tout armée du cerveau de Jupiter, de même la pensée musicale doit se présenter à l'esprit du compositeur ornée, entourée de tous ces accessoires et de l'harmonie qui l'accompagne.

M. Daniel s'est aussi avisé de parler du *plain-chant* dans son ouvrage, et voici ce qu'il en dit: *Dans son état primitif, le plain-chant n'avait besoin ni de dièzes, ni de bémols, et alors on faisait tout naturellement les dièzes et les bémols partout où l'on en avait besoin.* — Il y a autant d'erreurs que de mots dans ces lignes. Le plain-chant, et il n'y a guère que M. Daniel qui l'ignore, a pour base un autre système musical que le système moderne. Les gammes ne sont pas composées des mêmes intervalles, et au lieu de deux modes, le majeur et le mineur, il y en a en réalité huit dans la tonalité du plain-chant. Or il n'est fait aucun emploi du dièze dans cette tonalité, le bémol seul y est employé, et au risque de choquer les *oreilles délicates*, il faut conserver au plain-chant sa tonalité particulière sans chercher à introduire les accidents de la musique moderne. Dans tous les cas, l'emploi de ces accidents serait une licence que l'usage permettrait peut-être, mais que les règles et la construction même du plain-chant condamneraient toujours.

J'ai hâte d'arriver au chapitre le plus curieux des ouvrages de M. Daniel: c'est celui de *la Fugue*. En voici la définition suivant l'auteur de la *Grammaire philharmonique*.

La fugue, composée ordinairement d'un dystique, exige qu'on y trouve une ou plusieurs syncopes, et par conséquence naturelle autant de dissonances. Qu'en dites-vous, MM. Cherubini, Fétis, Reicha, Halevy, auriez-vous jamais inventé une pareille explication? Il est évident que M. Daniel lui même n'a pas su ce qu'il voulait dire, il s'en console sans doute parce qu'il a la fugue en horreur. Nous ne pouvons résister au désir de mettre sous les yeux du lecteur un échantillon du style des opinions et de la science de M. Daniel en pareille matière.

Quarante-sixième leçon. — Le but de notre enseignement étant tout populaire, nous avons pris plusieurs des règles qui le composent dans les *sources de la nature de l'homme*, quelquefois même de l'homme semi brute, non civilisé; et secondé par un peu d'esprit observateur, ainsi que de ce que nous devons à nos maîtres, nous avons remarqué les sensations que chaque classe ou genre de musique fait sur le public... Partant de là et nous élevant par degrés depuis la simple *échelle* jusques aux sons *enharmoniques*, et depuis l'*Ah! vous dirai-je maman*, jusqu'à la composition de la *fugue*, nous avons observé, disons-nous, que lorsqu'un morceau, n'importe de quel maître, est fait d'après les règles qui dominent dans nos ouvrages, c'est-à-dire d'après l'inspiration émise avec clarté et simplicité, et est écrit avec le caractère et dans les bornes imposées par la nature à l'étendue de chacune des mélodies ou parties qui composent un morceau, une harmonie, le public le goûte avec plaisir, l'approuve, s'enthousiasme et le répète jusqu'à satiété dans les salons, sur les places et dans les rues. Il ne s'inquiète pas de savoir si le morceau est savamment fait; il lui plaît et cela lui suffit, parce qu'il en sent toutes les beautés quoique sans les comprendre. Il s'unit alors de cœur et d'esprit au sens des paroles, de la musique seule même lorsqu'elle est bien faite; s'occupe

fort peu ou point du tout du nom de l'auteur que cependant il estime, qu'il vénère, et à qui il voue même une espèce de culte. Si, au contraire, on lui fait entendre de la musique bien difficile, *que* pour l'exécuter il faille faire de grands efforts de corps et d'esprit, avec renfort de contorsions pour vaincre des difficultés au-dessus des forces humaines, *et qu'il* a fallu au pauvre compositeur se bien torturer l'imagination pour lui donner le jour, oh! dans ce cas, on trouve cette musique originale, savante et profonde même, c'est vrai; mais on bâille, on s'ennuie, elle est trop longue cette musique, et les musiciens sont comparés à un *tas de fous*, etc., etc. Et comme pour nous il est évident que le but de la musique est celui de plaire et de charmer l'oreille, et nous croyons que jamais la *fugue* n'a donné ces résultats que pour un très petit nombre de savants par convention, nous la proscrivons de notre enseignement parce qu'elle est désagréable par ses effets et *inutile* comme moyen; car on ne voudra pas, agissant consciencieusement, faire employer des moyens qui doivent, dans leur pratique, être d'un effet détestable et tout au moins qui ne seront jamais employés avec succès ni par les maîtres, ni par les élèves lorsqu'ils voudront composer, et cela après s'être bien donné de la peine, s'être longtemps cassé la tête et avoir perdu enfin un temps bien précieux. *Et afin que nos élèves aient de bons renseignements sur la fugue* et pour qu'ils puissent mieux se convaincre si la pratique de la fugue est agréable ou au moins utile, nous leur recommandons de lire cette quarante sixième leçon, et, s'ils le peuvent, de se procurer quelques unes de ces fugues pour les lire, les analyser, enfin pour les commenter. Ils agiront après.

Un tel langage n'a besoin d'aucun commentaire, et on en sait assez par cette citation sur les ouvrages et la méthode de M. Daniel pour les apprécier à leur juste valeur. C'est maintenant à leur auteur à se convaincre de son erreur et à revenir de bonne foi à l'emploi des méthodes et moyens ordinaires, rationnels, recommandés par les maîtres de l'art, éprouvés par la pratique. Ces pauvres enfants des écoles, ces jeunes artisans que l'amour de la musique réunit autour d'une chaire publique ont besoin de n'être pas trompés dans leur attente. Ils ont soif et faim d'harmonie, ne les rassasiez pas de votre phraséologie, de vos calculs pénibles, de cette arithmétique musicale dont l'aridité les rebute. Faites-leur aimer notre bel art, le plus populaire, le plus facile, le plus compréhensible de tous les arts dont Dieu a donné la jouissance à l'homme. Votre désintéressement, votre abnégation, votre zèle trouveront leur récompense dans les résultats que vous obtiendrez, dans les encouragements et l'estime de vos concitoyens, et la critique n'aura plus à s'exercer sur des ouvrages qui, en se multipliant, multiplient les erreurs.

F. Danjou.

LE SHERIFF,

LA PARTITION.

(Troisième et dernier article[1].)

C'est une question grave et qui intéresse l'art musical au plus haut degré que celle de savoir si les hommes de génie, de goût et de science imposeront ce goût, cette science et ce génie au public, ou si ce public forcera ces hommes d'élite, ces esprits distingués à s'abaisser jusqu'à lui, et à lui servir des mets qui satisfassent ses appétits grossiers. En littérature dramatique nous avons en France un sens droit qui nous fait proscrire ce qui est médiocre ou mauvais, et approuver ce qui mérite réellement d'être applaudi. Tout le monde est apte à être juge et bon juge en pareille matière; mais en musique c'est bien différent. Il faut une prédisposition à sentir cet art, des facultés exercées à en percevoir les nuances infinies, les sons si multiples; aussi voilà pourquoi la mélodie simple compte un si grand nombre de partisans. Certainement cette mélodie simple est une des belles parties de l'art, mais à l'état de progrès où nous sommes parvenus, il faut à notre intelligence exercée des plaisirs qui alimentent l'esprit en même temps que le cœur; et la musique moderne, comme celle des anciens maîtres italiens, basée sur le contre-point et la fugue, ayant acquis de plus une grande richesse d'instrumentation, est le plus beau résultat que la civilisation actuelle ait pu faire atteindre à l'art.

La musique de M. Halevy nous paraît l'expression la plus complète, la fusion la plus parfaite de la mélodie avec l'harmonie; mais nous pensons, sans nous exagérer l'importance de la mission que nous nous sommes donnée, que la presse réellement musicale a fort à faire pour parvenir à implanter le goût de la bonne et sérieuse musique dans les têtes françaises, et réduire à leur juste valeur les littérateurs et demi-savants en musique qui formulent chaque jour, dans la plupart de nos journaux, leurs jugements en lieux communs, en paradoxes ou en non-sens plus ou moins tristes, plus ou moins plaisants.

Et pour rentrer dans l'analyse de la nouvelle partition de M. Halevy, nous signalerons à l'attention de nos lecteurs et des auditeurs qui ont déjà entendu ce remarquable ouvrage avec l'intention de l'entendre de nouveau, sans doute, le trio qui suit l'air de madame Damoreau au premier acte. Keatt parle du shériff, son maître, comme Lisette le fait du seigneur Albert, dans *les Folies amoureuses*, au sujet de sa méfiance, de sa manie de rôder partout. Sur la phrase de chant où se trouvent ces paroles:

> Je ne sais par quelles rubriques,
> Quelles pratiques
> D'aboliques,
> Tous ses instants sont employés,

se dessine une marche d'harmonie avec une basse des plus élégantes; et ces progressions harmoniques continuent avec beaucoup d'art et de pureté, toujours pour quatuor d'instruments à cordes avec les voix sur ces paroles:

> Mais il est dans les lunatiques,
> Et voilà quinze domestiques
> Qu'il a tour à tour renvoyés.

Le bavardage de la cuisinière qui suit, en *staccati*, est d'un bon comique; puis viennent des caprices de modulation qu'on désirerait peut-être un peu plus motivés par le sens des paroles, mais qui, du reste, sont fort clairement écrits, notamment celui enharmonique qui commence à un trait des premiers et des seconds violons, et qui est d'une élégance charmante, avant l'espèce de romance en *si* dièze majeur chantée par Keatt sur sa maîtresse Camilla:

> Fraîche comme une fraîche rose,
> Et belle comme un beau printemps.

Rien de plus neuf, de plus naïf et de plus sobre d'accompagnement que ce chant simple sur lequel le compositeur a dessiné quelques phrases douces et suaves de flûte, de clarinette, de cors et de bassons. Il faut le dire cependant, cette grâce, cette suavité contrastent d'une façon singulière, musicalement parlant, avec l'épigramme contre le shériff que l'auteur des paroles a mise dans la bouche de Keatt. Elle dit en parlant de sa jeune maîtresse:

> Pour nous tous indulgente et bonne,
> Sa grâce égale ses appas;

(1) Voir la *Revue et Gazette musicale de Paris*, année 1839, numéros 45 et 46.

Et pour vertus le ciel lui donne
Celles que son père n'a pas.

Ce dernier trait est en désaccord avec la grâce de la phrase musicale que le compositeur a conservée d'une manière logique, jusqu'à la fin de ce joli couplet, et qui est peu dans le caractère de ce dernier vers épigrammatique. Est-ce ici la faute du poëte ou du musicien? peut-être de tous deux. Le premier a eu tort de mettre de l'esprit où il n'en fallait pas, et le second de n'en pas mettre où il en fallait; ce qui prouve que les gens riches ne savent pas toujours bien ordonner leur dépense.

Le trio continue, et, par une transition encore enharmonique, l'auteur rentre dans son ton primitif de *la* bémol; et lorsque Edgard, secondé de son ami Yorick, s'est fait passer pour le futur Irlandais qu'on attend, il s'établit un dialogue plein de finesse, de vivacité et de grâce, et on ne peut mieux écrit pour les voix sous le rapport mélodique. La phrase de Keatt notamment sur ces paroles est pleine d'élégance, en parlant du prétendu :

Ah! pour mademoiselle
Le sort est moins fatal;
Je m'y connais mieux qu'elle,
Il n'est vraiment pas mal.

Ce trio avec l'introduction est ce qu'il y a de plus saillant dans le premier acte. Cette introduction que, dans notre second article, on nous a fait appeler l'*instruction*, par une erreur typographique, est un morceau remarquablement beau par sa franchise mélodique, par le mélange des rhythmes et des différentes mesures, par la verve des thèmes, tels que : *enfants de l'Angleterre;—avec nous l'Espagne est en guerre; — de votre capitaine; — venez, suivez les pas*, etc., couleur et mesure scénique, richesse d'instrumentation et d'harmonie contrastant on ne peut mieux avec de puissants unissons, telles sont les qualités qui distinguent cette brillante introduction.

Le second acte s'ouvre par un duo en *fa* majeur entre Camilla et Keatt qui pourrait passer pour une comptabilité de tendresse et de cuisine tenue en partie double par la gentille cuisinière et sa mélancolique maîtresse. L'une énumère les obligations qu'elle a au jeune marin Edgard, et l'autre les profits qu'elle a faits au marché, calcul interrompu et troublé par le souvenir de son cher Yorick. Ce contraste de sentiment et de gaieté est d'une opposition très musicale et le compositeur l'a bien saisie et bien peinte. Nous ne répondrions pas qu'il y ait beaucoup de cuisinières dans Paris capables de régler leurs comptes en vocalisant tout ce que M. Halevy a écrit et que madame Damoreau exécute avec une si incroyable vélocité; mais cela n'en est que plus curieux et plus amusant. Il y a aussi dans ce morceau un mélange de mesures à six-huit, à trois et à quatre temps qui jette une grande variété dans ces deux monologues du plus piquant effet, et dits avec un admirable ensemble par madame Damoreau et mademoiselle Rossi. Pour bien être au fait de toutes les paroles qui se débitent dans ce morceau et pour en saisir toutes les finesses harmoniques et mélodiques, il faut l'entendre plusieurs fois, et à chaque nouvelle audition on est presque sûr d'y découvrir quelque chose qui vous avait échappé précédemment, soit dans la composition, soit dans l'exécution.

C'est dans ce second acte rempli de morceaux saillants que se trouve la belle romance si bien chantée par mademoiselle Rossi. Encadrée dans un trio dont tout le mérite disparait devant une pareille mélodie, cette romance d'un chant si pur, si large et si noble, placerait son auteur au rang de nos plus élégants mélodistes, si les airs de la *Juive*, celui du troisième acte de *Guido et Ginevra*, la romance de cette dernière pièce et celle de *l'Eclair* ne l'y avaient appelé depuis long-temps. Le dessin des deux premières mesures de cette romance si suave a bien quelque rapport avec celui de *l'Eclair : Quand de la nuit l'épais nuage*, etc., mais ce n'est qu'une lueur de réminiscence. Quelle riche économie d'accompagnement d'ailleurs! comme ces tenues d'instruments à vent, comme ce dessin du violoncelle, doublé à l'unisson par les seconds violons contre lequel se détache un autre dessin bien contrasté des premiers violons, soutiennent bien la voix et empreignent ce chant d'une indicible volupté! — Il faut le dire aussi, les paroles sans expressions maniérées, sans emphase, peignent on ne peut mieux l'amour naïf et vrai; et nous pensons que le lecteur aimera à lire ici ces deux couplets comme un souvenir, comme un écho de la touchante et belle mélodie qu'ils ont inspirée.

Je vois encor la vague mugissante
Et le danger qui menaçait mes jours!
Je ne sais pas si c'était d'épouvante,
Mais je sais bien que j'y pensais toujours.

Je vois encor celui dont la vaillance
Au sein des flots s'élance à mon secours :
Je ne sais pas si c'est reconnaissance,
Mais je sais bien que j'y pensais toujours.

On conviendra qu'une jeune personne qui, du reste, paraît fort bien élevée, ne peut pas faire un aveu avec plus de délicatesse, de mesure et de convenance, si l'on considère d'ailleurs que le jeune homme à qui elle s'adresse lui a sauvé la vie.

Il est concevable qu'on rencontre l'inspiration lorsqu'on a à mettre en musique une jolie romance comme celle dont nous venons de parler. La phrase carrée, rhythmée, et déjà mélodique des couplets, vous fait trouver des chants tour à tour faciles, nobles ou gracieux; mais l'inspiration complexe, c'est-à-dire mélodique et harmonique tout à la fois, est plus rare quand il s'agit de composer un vaste morceau d'ensemble, un finale. Les exigences rigoureuses de notre scène, dont nous avons déjà parlé, et qui constituent une des trois parties dont se compose l'école française, cette mesure d'action logique que nous voulons dans notre musique dramatique pousse souvent nos compositeurs à étrangler une idée large et belle dont ils craignent les développements. On les dirait incessamment travaillés de l'appréhension de ce poëte qui n'exprimait ses pensées qu'en deux vers, à qui l'on avait dit épigrammatiquement : — Oui, oui, vos distiques sont fort bien, mais j'y trouve toujours des longueurs. Il résulte de cette préoccupation de nos compositeurs qu'on les a toujours accusés de n'avoir pas la tête musicale, surtout avec des précédents tels que le finale si compliqué, si varié, si chaud, si passionné du premier acte de *Don Juan* et celui du *Barbier de Séville*, qui est évidemment une inspiration de celui de Mozart, car la péroraison procède de même par un dessin de triolets dans les violons et par plusieurs autres points de ressemblance qu'il est inutile de rappeler ici.

Boïeldieu, Hérold et M. Auber s'en sont toujours trop tenus à la lettre de leurs poëtes; ils n'ont point assez de foi dans leur art; ils croient trop qu'il doit s'appuyer non seulement sur la rigoureuse logique de l'action, mais encore sur l'esprit des mots : ils n'ont point assez ce mépris du poëme qui caractérise les Allemands et les Italiens, et qui leur fait vivifier cette matière inerte qu'on appelle libretto, comme un statuaire de génie fait sortir d'un bloc de marbre l'image d'un Dieu, ou celle d'un grand homme qui honora son pays.

M. Halevy est en voie d'introduire sur notre scène lyrique, s'il ne l'y a déjà naturalisé, le finale scénique et puissamment musical. Celui du second acte du *Shériff* réunit

toutes les conditions du genre. Mesure convenable de l'action, comique, mélodie, science harmonique empruntée à la fugue sans pédanterie, instrumentation riche et variée, écueil de la lourdeur des voix chorales employée par masses chorales évité avec autant de sagacité que de goût, telles sont les principales qualités qui distinguent ce remarquable morceau de musique.

Après l'entrée en matière du shériff Turner, qui accourt dans la nuit pour annoncer que l'écrin de sa fille qu'il avait soigneusement renfermé dans son secrétaire lui a été volé; après deux changements de mesure qui indiquent bien l'agitation des personnages, Camilla, Keatt, Amabel et Turner s'écrient : *O surprise! ô terreur!* etc., en un dialogue vif et pressé sur une mesure à six-huit, rappelé dans l'ouverture, ainsi que nous l'avons déjà dit, par les instruments à vent. Sur cet ensemble se dessine en broderie la voix de la gentille cuisinière qui se demande : *Quel est donc ce voleur?* Arrivent ensuite les agents du shériff qui viennent lui faire part de leurs observations nocturnes. C'est ici que commence l'action de cette mélodie et de cette harmonie comiques si difficile à faire et que le maniement du mécanisme de la fugue peut seul vous donner.

La phrase en unisson général avec le quatuor de l'orchestre :

> En constable intelligent
> Et fidele et diligent,
> Je viens, pour l'honneur du corps,
> Vous transmettre mes rapports,

est d'un rhythme original; elle peint bien, par des modulations ascendantes, l'empressement d'agents subalternes désireux de plaire à leur chef et de se faire valoir. Ici les modulations, il faut le dire, deviennent ardues pour des choristes ordinaires, surtout à partir de ces mots : *D'abord chez vous*, etc. Le dialogue pressé : *Ils étaient deux, ils étaient trois*, n'est pas d'une exécution facile non plus. Lorsque le chœur reprend, toujours en unisson, cette phrase montant diatoniquement d'une septième : *En constable intelligent*, Keat dit les mêmes paroles sur la même phrase musicale en mouvement contraire, c'est-à-dire descendant diatoniquement d'une septième, pendant que le chœur parcourt le même intervalle en montant, ce qui produit un effet étrange, comique, original et neuf pour les voix, l'orchestre d'ailleurs venant mêler progressivement et fort à propos son bavardage à celui des personnages, jusqu'à ce que le schérif, étourdi de tout ce tumulte, dise à ses gens : *Silence! et ne parlez qu'un ou deux à la fois... si vous pouvez.* Ici la contradiction, la confusion des récits, des rapports recommencent de plus belle. La relation d'un des constables : *A mon poste en la rue en silence*, en mesure à six-quatre, est pittoresque et accompagnée par le quatuor en *pizzicato* d'une manière piquante; et les compagnons de ce constable se mêlant à ce récit en unisson le terminent d'une manière originale par ces deux vers :

> C'étaient d'autres bandits qui pour sauver leur chef
> Sur nous tous à la fois sont tombés derechef.

La contradiction éclate de nouveau dans les rapports; les phrases coupées, enchevêtrées, brisées se succèdent rapidement sur ces mots : *Ils étaient cinq.—Ils étaient six.—Moi j'en ai compté jusqu'à dix*, etc., et tout cela se croise sans confusion, marche au but dans les conditions voulues par le style fugué; la clarté scintille toujours dans cette apparente obscurité et fait dire avec Boileau, à l'auditeur surpris et charmé :

> Souvent un beau désordre est un effet de l'art.

Mais l'habile compositeur n'en reste pas là. Après la restitution de ses clefs au shériff par un des constables, intervient un andante large et d'un beau caractère sur ces paroles : *Ainsi donc au supplice échappent ces bandits!* Le chant de douleur de Camilla, *Doute affreux qui se glisse en mes sens interdits*, lorsqu'elle croit que son amant est un chef de voleurs, se dessine et se détache avec élégance sur l'ensemble général de stupéfaction on ne peut mieux exprimé dans tous les personnages; puis le deux-quatre en *si* bémol majeur : *Moi je vous dis qu'ils étaient trois*, revient délicieusement en unisson *misteriosamente;* et puis sur cet unisson domine un chant dit par Camilla qui contraste bien avec le chœur, mais qui a le défaut, rare chez M. Halevy, d'être un peu commun et surtout de faire disparate par sa légèreté et son caractère de contredanse avec le sens des paroles sur lequel il est placé: *O tourment! ô supplice!* Cependant pour être conséquent avec les prolégomènes que nous avons posés précédemment, nous devons dire que le compositeur qui voudrait s'astreindre à peindre avec une rigoureuse exactitude par la mélodie le sens des paroles que prononce chaque personnage, serait peut-être plus logique mais moins musical; et sous ce rapport l'auteur de la partition du *Shériff* a mieux fait de considérer le vaste ensemble harmonique que l'expression mélodique qui n'est qu'une partie de l'art. Après l'analyse de ce finale dans lequel toutes les ressources de l'instrumentation et celles de la déclamation musicale vraie et bien observée sont habilement employées par le compositeur, nous ne nous étendrons pas longuement sur le troisième acte de cet opéra qui cependant contient encore trois morceaux de musique très remarquables: le petit air de la pantoufle, chanté par madame Damoreau, le trio d'Edgard, de Turner et de Camilla, et le morceau d'orchestre qui s'enchaîne au finale et peint d'une manière savante et neuve à la fois le somnambulisme du shériff qui fait le dénouement de la pièce. Les couplets: *Ma pantoufle à la main* et l'invocation qui les suivent au patron de l'Irlande sont délicieux de forme, de délicatesse, de touche harmonique et d'élégance mélodique.

Le trio chanté par Roger, Henri et mademoiselle Rossi est bien senti et d'un beau caractère de musique dramatique. La phrase :

> Quand j'ai donné mes jours pour elle,
> Quand j'ai cru sa flamme éternelle,
> Oh mon Dieu! que ne suis-je mort,
> En la croyant fidèle
> Encor!

est pleine d'ame et peint avec la plus touchante éloquence le désespoir d'un jeune homme ardent qui se croit trahi par celle qu'il aime. Si l'on ne craignait d'être accusé de se livrer à des recherches imaginaires ou puériles, on serait tenté de voir dans l'accompagnement de clarinette jouant dans les cordes graves du chalumeau une peinture du caractère et de la profession de marin, effet que M. Berton a employé pour peindre les ondulations de la mer dans son opéra du *Vaisseau amiral.*

Enfin, pour l'auditeur qui possède une oreille quelque peu exercée aux finesses, aux inspirations de l'harmonie, le morceau du somnambulisme qui termine l'ouvrage abonde de choses trouvées, charmantes, et que le ton uniforme qu'y donnent les sourdines permet de saisir avec plus de facilité.

Il est d'un fréquent exemple que l'esprit envieux des rivaux d'un artiste de valeur vante toujours son ouvrage précédent au détriment du dernier qu'il vient de produire. Ce système dénigrant et de découragement pour le poëte comme pour le compositeur sera repoussé avec perte par tous les partisans consciencieux des progrès de l'art musi-

cal, car jamais M. Halevy n'a été plus riche, plus mouvementé, plus abondant, plus élégant d'instrumentation, plus mélodique même que dans le *Shériff* qui peut passer à juste titre pour une de ses meilleures partitions.

Henri BLANCHARD.

THÉATRE ROYAL DE L'OPÉRA-COMIQUE.

LA REINE D'UN JOUR.

Partition de M. ADAM ; libretto de MM. SCRIBE et DE SAINT-GEORGES.

DÉBUT DE M. MASSET.

(*Première représentation.*)

Il nous semble voir en M. Scribe, se jouant des choses les plus importantes de la vie dans ses pièces de théâtre, un pilote qui, ayant passé à travers les écueils de toutes les mers sans les toucher, sourit de voir ses semblables lutter contre les tourmentes, les tempêtes, et sombrer sous voiles en entrant dans le port, comme diraient MM. Jal, Edmond Corbière, Sue, ou tout autre littérateur maritime plus ou moins distingué; et, pour quitter toute figure, nous dirons que M. Scribe en est venu à ce point de facilité de penser, d'écrire sur ou contre toutes croyances, toutes convictions, que les événements les plus importants, les hommes célèbres passés ou présents ne sont que des marionnettes qu'il évoque ou fait parler pour édifier sa fortune, comme Napoléon les faisait jouer dans l'intérêt de sa gloire. Après avoir fait intervenir ce même Napoléon d'une façon toute secondaire dans son libretto de *Régine*, le voilà qui met en jeu le protecteur Olivier Cromwell et sa royale victime, Charles Ier, les puritains, les cavaliers, les têtes rondes, le parlement d'Angleterre, le Portugal et sa flotte avec un de ses éminents seigneurs, et enfin toutes les intrigues de la restauration de Charles II, pour savoir si une petite marchande de modes parisienne épousera un obscur matelot du nom de Marcel. Eh! mon Dieu, oui! M. Marcel épouse sa petite modiste après que cette dernière a joué tout un jour le rôle de la reine d'Angleterre; et tout cela se fait avec ce scepticisme aimable et gracieux de toute opinion, avec une religion de la propriété, un mépris ironique du royalisme et du républicanisme, mais en même temps avec une entente, une connaissance si parfaites de la scène politique et lyrique, que le libretto de MM. Scribe et de Saint-Georges semble être un ouvrage de circonstance d'après ce qui se passe en ce moment en Espagne.

Notre habitude, dans la *Gazette musicale*, n'est pas de nous étendre sur l'analyse d'un libretto, laissant à nos confrères du grand format le plaisir de développer largement leurs doctrines littéraires et dramatiques à propos d'un opéra. Celui de MM. de Saint-Georges et Scribe est d'ailleurs bien coupé pour la musique et a obtenu un brillant succès. La musique de M. Adam est au moins pour moitié dans ce succès en en accordant les deux tiers cependant au débutant M. Masset, laissant à Arnal ou à Alcide Tousez le soin de formuler cette addition d'une manière plus ou moins rationnelle.

L'ouverture, qui commence d'une façon dramatique, est variée et riche d'instrumentation; il y intervient cependant au commencement un solo de flûte qui nous semble écrit un peu trop bas pour l'instrument; cependant avant la péroraison, cette même flûte, avec les autres instruments à vent, fait entendre un chant d'un caractère exquis et tout-à-fait distingué qui, au reste, est reproduit dans le duo qui précède le finale du deuxième acte entre Marcel et mademoiselle Camnsat, la modiste. Le premier acte, qui n'est qu'une large préparation dramatique, n'est guère autre chose en musique. L'air de Marcel ne nous a pas paru très saillant, peut-être parce que le débutant était lui-même tressaillant de l'effroi qu'il éprouvait. Qu'on nous pardonne ce mauvais jeu de mots qui nous est venu sous la plume en cherchant à éviter la phrase classique et stéréotypée *de la crainte inséparable d'un premier début.*

Les couplets chantés par Mocker : *Non, non, je ne vous aime pas*, sont pleins d'esprit, de grâce et de légèreté; mais c'est surtout le second acte qui se distingue autant par le comique des situations que par la musique tour à tour scénique et spirituelle de M. Adam. Les couplets sur ce que rapporte la fidélité royaliste chantés par madame Boulanger sont quelque peu vulgaires; mais ceux du matelot sont d'une coupe heureuse, large et neuve; ils sont dits par M. Masset avec un audace d'attaque qui rappelle les beaux jours de Martin. M. Masset, pour qui l'auditoire semblait avoir plus de crainte qu'il n'en avait lui-même, et ce n'est pas peu dire, est un bon musicien, qui, ainsi que Martin que nous venons de citer, a déserté l'art du violon pour l'art du chant. Nous pensons qu'il a bien fait; mais nos fonctions de critique que nous avons la faiblesse de vouloir remplir consciencieusement, ne nous permettent point de partager l'enthousiasme du public bienveillant et des belles dames qui battaient des mains à chaque apparition ou émission d'une phrase mélodique du débutant. On pourrait comparer les acteurs et surtout les chanteurs qui montrent des dispositions brillantes à ces ballons perdus, gonflés de gaz, qu'on lance dans les airs, et qui deviennent ce qu'ils peuvent, ce qu'il plaît au hasard ou au vent capricieux qui nous représentent assez bien les suffrages du public. Notre mission à nous est d'essayer de diriger le ballon, ou du moins de le tenir captif pendant quelque temps avant de le laisser s'élancer dans les champs du vide, et de nous assurer s'il est suffisamment lesté pour planer majestueusement dans les airs avec toute sécurité. M. Masset est lesté d'une bonne éducation musicale instrumentale, mais il est encore novice dans l'art vocal. Quoique son échelle soit très étendue, elle a ses infirmités comme toutes les voix humaines qui n'ont point été assouplies par une longue étude. Le *mi*, le *fa*, le *fa* dièze et le *sol* au-dessus des lignes ne sortent ni de la poitrine, ni de la tête, mais de la gorge. Il faut faire acquérir à cette tierce rebelle la facilité, la ductilité et le charme qui lui manquent. Le débutant doit songer sérieusement aussi, s'il ne veut pas se traîner servilement à la suite de tous les ténors de France et de Navarre, ne rêvant que la méthode qu'on cherche à mettre à la mode et qui n'est en quelque sorte qu'une rétrogradation, ou du moins un ajournement des progrès de l'art du chant, le débutant doit songer sérieusement à travailler la vocalisation, qui fut toujours la partie essentielle et brillante de la méthode des plus célèbres chanteurs. L'agilité, la flexibilité sont à l'art du chant ce qu'est la légèreté à celui de la danse, ce que l'enjouement est à la conversation, l'esprit au style. Il est évident que si vous êtes doué de ce qu'on appelle l'âme musicale, vous chanterez toujours avec expression sans profondes études, ou du moins après le travail facile de poser et de filer des sons. C'est parce que nous voyons cette tendance d'école à substituer le chant facile à celui qui ne s'acquiert que par une étude longue et obstinée, comme la littérature facile et romancière a remplacé les saines et fortes doctrines dans l'art de peindre la pensée humaine, que nous saisissons cette occasion de manifester cette manière de voir, sur laquelle nous reviendrons dans cette feuille.

Le trait diatonique, chromatique, et même, nous le pensons bien, la cadence, quoique nous ne la lui ayons point

entendu essayer, manquent à M. Masset, ou du moins s'il attaque le trait, il ne sort point assez, c'est légèrement, faiblement, et faisant disparate avec ses intonations posées; mais après cette énumération de qualités vocales qui lui restent à acquérir, il faut reconnaitre dans le débutant une belle émission de son, une voix de tête pleine d'éclat et d'une grande étendue. Il possède au plus haut degré cette âme musicale dont nous avons parlé plus haut, et qui vous improvise chanteur expressif pour peu toutefois que vous soyez déjà bon musicien. Dans sa chanson du matelot, il attaque avec une audace toute *rubinienne*, et une sûreté d'intonation des plus brillantes le contre-*fa* qui frappe d'étonnement ses auditeurs. Ce luxe d'intonations exceptionnelles ne l'empêche pas de chanter avec beaucoup de grâce, comme, par exemple, le petit cantabile qu'il dit au troisième acte, lorsque la modiste reprend son premier costume. Dans les deux grands duos qu'il dit encore avec madame Leplus, il a montré d'heureuses qualités de chanteur dramatique; et comme comédien, à l'exception de ces deux maudits bras dont tout acteur inexpérimenté s'inquiète et ne sait que faire, à ce qu'il paraît, il a dit juste, et toutes ses inflexions de voix ont été vraies.

La nécessité de parler de ce début important pour le théâtre de l'Opéra-Comique nous a fait scinder l'analyse de la partition sur laquelle, au reste, nous reviendrons. Nous signalerons ici cependant les couplets chantés par Grignon et le chœur des têtes rondes au troisième acte comme morceaux tout empreints d'une originalité piquante. Le finale du second acte est d'une meure de scène parfaite et riche d'effets d'instrumentation dans lesquels cependant se trouve une succession de quelques gammes chromatiques descendantes qu'on dirait avoir entendues dans un certain finale de *Moïse* qui n'est pas trop mauvais. Et puisque nous en sommes sur les réminiscences, pourquoi ne déclarerions-nous pas que nous avons entendu dire que l'air chanté par madame Jenny-Leplus au commencement du troisième acte est un peu cousin-germain de certain air chanté dans le *Pré-aux-Clercs* par madame Casimir avec un accompagnement obligé de violon? Cet instrument est remplacé par une clarinette également obligée et marchant par tierces et sixtes avec la voix dans l'air de M. Adam, et ce joli dialogue vocal et instrumental a été exécuté par madame Leplus avec autant de méthode que de grâce. Madame Leplus, qui naguère se souvenait que dans les théâtres peu lyriques de vaudevilles elle osait à peine aller jusqu'au *si*, attaque dans la péroraison de ce morceau brillant un *ut* dièze avec autant de justesse que d'éclat; elle s'y fait beaucoup et justement applaudir. Au reste, l'assemblée, qui était fort brillante, a fait la dépense la plus libérale d'applaudissements : il y en a eu une bonne dose pour MM. Scribe, de Saint-Georges et Adam; pour Mocker, qui a joué un grand seigneur portugais avec finesse, élégance et un excellent ton de comédie; il a même chanté avec une flexibilité pleine de gentillesse les couplets que nous avons cités plus haut, et qui auront du succès dans les salons par leur mérite intrinsèque et par la manière charmante dont il les dit. Le débutant, redemandé après la pièce, a été amené comme malgré lui, et nous l'en félicitons, par la jolie madame Leplus et Mocker; et nous pensons que M. Masset n'aura pris que son tiers des applaudissements qu'avaient si bien mérités ses camarades, comme aussi le tiers du bouquet qui avait été jeté, et que, par un dévouement tout artistique, madame Leplus voulait faire accepter au débutant.

Henri BLANCHARD.

Nouvelles.

*** La *Vendetta* a fait cette semaine les frais de toutes les représentations à l'Opéra. Massol, Duprez et Levasseur y recueillent de nombreux applaudissements.

*** On annonce à l'Opéra-Comique les prochains débuts de M. Marié, sur lequel les artistes fondent de grandes espérances.

*** M. Ernst, dont on a de nouveau admiré le grand talent au dernier concert de la *Gazette musicale*, doit quitter incessamment Paris pour se rendre en Allemagne et en Russie où il est attendu avec impatience.

*** Des lettres de Saint-Pétersbourg annoncent l'arrivée de mademoiselle Taglioni et sa triomphale rentrée par le ballet de *la Fille du Danube*.

*** Mademoiselle Fanny Elssler vient de contracter un engagement avec le théâtre de New-York. Son départ aura lieu au mois de mars. Après avoir parcouru les principales villes des Etats-Unis, elle reviendra à l'Opéra de Paris, avec lequel elle vient de signer un nouvel engagement d'une longue durée. Une indisposition tient toujours mademoiselle Thérèse Elssler éloignée de la scène.

*** Les journaux anglais annoncent qu'une grande fête musicale va avoir lieu à Norwich, sous la direction du célèbre compositeur Spohr, qui doit faire exécuter pour cette solennité un nouvel oratorio de sa composition, intitulé le *Crucifiement*, que l'on regarde comme son meilleur ouvrage. Madame Stockausen, après de brillants succès obtenus à Londres, a été engagée comme premier soprano pour l'exécution de ce morceau. Cette même cantatrice, dont le talent a été souvent apprécié en France, doit aussi chanter *le Messie* de Handel, concurremment avec madame Persiani, Tamburini et d'autres chanteurs célèbres.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Toulouse*. — Au passage du duc d'Orléans dans notre ville on a exécuté au théâtre une cantate de circonstance dont la musique est de M. Cadaux, jeune artiste de talent, et notre compatriote. Cette composition a été applaudie, et nous espérons que les encouragements qu'a reçus M. Cadaux en cette occasion l'engageront à se livrer à des études profondes et sérieuses, afin d'obtenir des succès plus durables et plus certains.

*** *Le Havre*. —M. A. Nourrit, frère du célèbre chanteur dont nous déplorons la perte, a donné, samedi dernier, son concert d'adieux. Plusieurs artistes de Rouen, et M. Dérivis, ont prêté leur concours à cette solennité musicale. M. Mereaux et M. Lagarin ont joué un duo de piano et violon de Bériot, et ont recueilli de nombreux applaudissements. M. Dérivis a bien chanté le *moine* de Meyerbeer, mais il a été faible dans l'air de *Don Juan*.

*** *Arras*. — Depuis que la nouvelle cathédrale est terminée, il est question d'y placer un orgue d'une grande dimension; le budget du ministère des cultes doit subvenir à cette dépense qui est votée et sur le point d'être employée. Malheureusement M. l'évêque d'Arras paraît vouloir confier cet important travail à un facteur de Douai qui n'a exécuté jusqu'à présent que des travaux au-dessous du médiocre. Il est inconcevable que la supériorité si incontestable des divers facteurs d'orgues de Paris ne soit pas mieux reconnue en province, et qu'on confie imprudemment à des ouvriers d'un mérite plus que douteux des réparations ou constructions d'orgues d'une telle importance. Nous ne saurions trop redire à ceux qui s'intéressent à la musique sacrée et à l'orgue, qu'à part les trois ou quatre facteurs qui exercent leur talent à Paris, il n'y a en province que très peu d'hommes d'un mérite réel en ce genre. MM. Abbey, Daublaine-Callinet, et Cavaillé, à Paris, obtiennent et méritent la confiance du clergé.— Nous désirons que notre voix impartiale soit entendue à Arras, et qu'une sage prévoyance indique à M. l'évêque un meilleur choix.

ERRATUM. — Il s'est glissé dans le dernier numéro (*Ode à Paganini, deuxième strophe*), une faute qui détruit le sens de la phrase. Au lieu de : *de toutes les voluptés de ce monde comme*, etc.; lisez : *comme de toutes les voluptés de ce monde, il n'est pas permis*, etc.

Pour le Directeur absent : F. DANJOU.

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

6e Année. — 1839. **REVUE** **N° 49.**

ET

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS,

JOURNAL DES ARTISTES, DES AMATEURS ET DES THÉATRES;

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, F. BENOIST, (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, CASTIL-BLAZE, PHILARÈTE CHASLES, F. DANJOU, STEPHEN HELLER, EDME SAINT-HUGUÉ, ELWART, FETIS père (maître de chapelle du roi des Belges), AD. GUÉROULT, JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, G. LEPIC, LISTZ, MARX, EDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, L. RELLSTAB (rédacteur de la GAZETTE DE BERLIN), GEORGES SAND, J.-G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT A LA REVUE et GAZETTE MUSICALE.

Paris.	Départ.	Étrang.
3 m. 8	9 »	10 »
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	34 »	38 »

La Revue et Gazette Musicale paraît le dimanche et le jeudi de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la *Revue et Gazette Musicale de Paris*, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; et chez tous les marchands de musique de France.

Prix d'abonnement à la *Revue et Gazette Musicale*, 30 fr. par année.

IL SERA DONNÉ CHAQUE MOIS UNE LIVRAISON des *ARCHIVES CURIEUSES DE LA MUSIQUE*, et un *fac simile* de l'écriture de musiciens célèbres.

ANNONCES: 50 c. la ligne de 28 lettres.

Paris, Dimanche 29 septembre 1839.

SOMMAIRE. Mozart, ses œuvres, son influence sur l'art et les artistes, par Fétis. — Revue critique. Méthode pour la nouvelle flûte, perfectionnée par M. V. Coche; par A. Elwart. — Variétés. Notice historique sur le carillon de l'ancienne horloge astronomique de la cathérale de Strasbourg, par Lobstein. — Archives curieuses de la musique.— Nouvelles. — Annonces.

MM. les abonnés recevront avec le présent numéro: *Les Archives curieuses de la musique*, musique religieuse, cinquième livraison.

MOZART.

SES OEUVRES. — SON INFUENCE SUR L'ART ET LES ARTISTES.

(Deuxième article [1].)

Entendre aujourd'hui de la musique de Mozart, l'écouter avec attention, y prendre goût, se passionner même pour cette musique, ou n'en recevoir que de vagues et faibles impressions, en raison de l'organisation, de l'éducation, ou des circonstances qui accompagnent son exécution, ce n'est point la connaître; bien moins encore est-ce apprécier sa valeur dans l'histoire de l'art. Pour comprendre cette valeur, il faut savoir ce qu'était l'art avant que cette musique vînt lui imprimer le caractère d'une des transformations les plus remarquables qu'il ait subies; il faut, dis-je, savoir cela, non pas seulement par des récits, par des successions de noms historiques, ou même par des œuvres dont on n'a conservé que des souvenirs incertains, mais par des analyses sérieuses de tout ce qui a précédé cette transformation et de toutes les nouveautés qu'elle a développées. Il ne suffit point de considérer les effets qui résultent immédiatement de cette musique; un objet plus important doit aussi fixer l'attention du critique, car il s'agit de découvrir si la transformation elle-même n'est pas le produit de quelque principe nouveau. C'est ce que je me propose de faire ici; et d'abord je dois jeter un coup-d'œil rapide sur la situation réelle des diverses parties de la musique antérieurement aux compositions importantes de Mozart.

Deux écoles de musique dramatique s'étaient formées en Allemagne depuis les dernières années du XVIIIe siècle. La première, qu'on peut appeler à juste titre l'école allemande véritable, n'avait en quelque sorte eu d'existence qu'à Hambourg, et avait été à peu près inconnue au dehors, quoiqu'elle eût donné naissance à des beautés originales d'un ordre très élevé. D'abord emprunté au style français de Lully, le principe dramatique de cette école se modifia dans les travaux de Keiser par la combinaison d'une vigoureuse harmonie et d'une piquante modulation avec la vérité de déclamation qu'il devait à son origine. Keiser donc doit être considéré comme le chef de cette école qui brilla ensuite par les travaux de Mattheson, de Telemann, et surtout de Handel. Le caractère français de cette musique s'était si bien conservé dans les ouvrages de celui-ci, malgré les admirables richesses harmoniques dont il l'avait orné, que lorsqu'il arracha des mains de Corelli le violon sur lequel le virtuose exécutait une de ses ouvertures, parce qu'il ne la rendait pas comme il le voulait, le célèbre violoniste lui dit sans s'émouvoir: *Mais, mon cher Saxon, cette musique est dans le style français, auquel je n'entends rien.* Fixé en Angleterre pendant quarante-sept ans, Han-

---

[1] Voyez la *Revue et Gazette musicale* du 15 septembre 1839.

del développa, dans une multitude de grandes compositions, les admirables qualités de l'école allemande où il s'était formé, en les modifiant par les dons précieux de son génie: mais ce ne fut que long-temps après sa mort que ces productions se répandirent sur le continent, et qu'on en comprit la portée. La véritable école allemande resta donc à peu près inconnue dans le pays où elle avait pris naissance. Le réalité de ce fait sera rendue évidente, si l'on considère qu'il n'existe pas dans toute l'Europe trois copies des opéras de Keiser, qu'il serait à peu près impossible d'en rassembler la collection; et qu'antérieurement à 1780 on ne trouve pas l'indication d'une seule partition dramatique de Handel dans les catalogues des marchands de musique de la France et de l'Allemagne.

La deuxième école de musique dramatique qu'on voit fleurir à Vienne, à Munich, à Dresde, à Berlin, à Stuttgard, jusqu'à *Idoménée*, avait tiré son principe de l'Italie. Pendant près d'un siècle, la plupart des compositeurs qui alimentèrent les théâtres de ces capitales, et que les princes choisirent pour maîtres de chapelle, furent Italiens, et les compositeurs allemands furent envoyés en Italie pour y terminer leurs études. La communication constante des artistes des deux pays exerçait une influence réciproque sur leur talent : les Italiens prenaient en Allemagne l'habitude d'une harmonie plus riche et plus vigoureuse; les Allemands s'attachaient d'autant plus aux formes mélodiques, que le goût de la musique italienne était général dans les cours de leur pays. C'est ainsi que Graun alla étudier le goût italien, en 1740, à Rome, Bologne, Naples et Venise, par ordre de Frédéric II; c'est ainsi que Hasse se forma à l'école de Porpora; c'est enfin ainsi que les deux Benda imitèrent le style italianisé de ces deux maîtres. D'un autre côté, Bononcini, Ariosti, Lotti, Porpora et Jomelli, long-temps au service de princes allemands, travaillèrent incessamment, et pendant l'espace de plus de soixante ans, à la transformation du goût harmonique des Allemands en penchant mélodique.

A vrai dire, ce n'est pas sans peine qu'on distingue quelque nuance de variété entre les productions dramatiques des maîtres italiens et allemands pendant toute cette époque; on n'en remarque pas d'autre que ce qui résulte de la différence des temps. Par exemple, si l'on compare les airs de *Rosélinda*, premier opéra de Graun représenté à Berlin après son retour d'Italie, on y trouvera une analogie singulière avec le style de Pergolèse, et avec quelques airs des opéras de Leo. Le caractère mélodique, le système de l'instrumentation, la conduite de la modulation, et jusqu'à ces *rosalies* ascendantes ou descendantes, si fréquentes à cette époque dans la musique dramatique italienne, tout s'y trouve. Moins amateur du chant de bravoure que le maître de chapelle du roi de Prusse, plus vrai, plus expressif, plus élégant, Adolphe Hasse, le plus célèbre des compositeurs dramatiques allemands de son temps, avait puisé ses premières impressions dans la musique de Keiser, et il en conserva toujours une certaine vigueur dans son harmonie; mais ses longs séjours en Italie, et les leçons qu'il reçut de Porpora et d'Alexandre Scarlatti, donnèrent à ses productions une remarquable analogie avec le style de ces deux maîtres. Dans ses mélodies douces et gracieuses, on retrouve Porpora rajeuni; dans les situations qui exigent de la force et de l'expression, la similitude est encore plus frappante avec les formes de la musique de Scarlatti, seulement il y a plus de richesse dans l'instrumentation. La réunion des qualités de plusieurs grands musiciens de l'Italie, et le goût délicat qu'il portait dans le choix de ses moyens d'effet, sont les causes certaines de sa supériorité sur la plupart des compositeurs dramatiques de son temps.

Exemple plus remarquable de l'influence du goût dominant d'une époque sur le génie le plus vigoureux, Gluck lui-même ne se montra qu'imitateur des Italiens dans ses douze premiers opéras; mais de même que Graun avait subi l'influence de l'école de Léo et de Pergolèse, et Hasse celle de Scarlatti et de Porpora, Gluck, dont les études avaient été faites en Italie, fut entraîné, peut-être à son insu, à laisser pénétrer dans sa musique les formes de celle de Jomelli, plus analogues par leurs vigoureuses expressions aux tendances de son génie dramatique. Gluck avait cinquante ans lorsque, s'affranchissant de toute habitude d'imitation, il donna un libre essor à ses inspirations, et entra dans la carrière de cette musique philosophique qui a plus fait pour sa gloire en quelques opéras que tout ce qu'il avait écrit dans le reste de sa vie. Cependant, il faut bien l'avouer, et je l'ai déjà dit dans la biographie de ce grand artiste, l'espèce de révolution qu'il avait faite dans le drame lyrique français demeura sans influence sur la musique dramatique de l'Allemagne et de l'Italie pendant tout le reste du XVIIIe siècle.

Le goût italien avait donc continué de régner dans la musique de théâtre chez les compatriotes de Mozart jusqu'au temps où il le fit disparaître et donna au drame lyrique allemand le caractère indélébile qui se retrouve sous différentes modifications dans les ouvrages de Beethoven, Naumann, Winter, Weigl, Weber, Meyerbeer, Spohr, et qui même a donné naissance à la musique italienne de nos jours, comme je le ferai voir en son lieu. Conduit par une autre volonté que la sienne à écrire pour les théâtres d'Italie avant que les qualités spéciales de son génie se fussent mûries et développées, Mozart lui-même commença par l'imitation : car *Mithridate, Lucio Silla, Il Re pastore, Ascanio in Alba*, présentent des similitudes très remarquables avec le style de Hasse; ces similitudes devenaient moins sensibles à mesure qu'il avançait dans sa carrière; mais après le retour du jeune musicien à Salzbourg, plusieurs années de silencieux travaux et de réflexions firent éclore ce que sa vaste conception musicale renfermait d'individuel, et le réformateur de la musique se manifesta tout entier en 1780 dans son drame d'*Idoménée*.

Ce ne fut pas sans peine qu'il parvint à être chargé de la composition de cet opéra. Trois ans auparavant il s'était présenté à la cour de l'électeur de Bavière. Déjà il comprenait la mission que la nature lui avait destinée; il écrivait à son père : « Je suis aimé du public de Munich; mais je le » serai bien davantage lorsque j'aurai agrandi le domaine » de la musique, ce qui ne peut manquer d'arriver. Depuis » que j'ai entendu la musique de nos théâtres d'Allemagne » je brûle du désir d'écrire. » Mais parmi les obstacles qui s'offraient à lui de toutes parts, le plus sérieux était encore le préjugé qu'un musicien allemand ne pouvait composer pour la scène s'il n'avait passé plusieurs années en Italie. — *Allez en Italie*, lui disait le prince; *partez pour l'Italie*, répétaient les courtisans. « Ces gens-là ne savent donc » pas qui je suis? s'écriait Mozart. Que j'aille en Italie! » Mais j'y ai écrit trois opéras, des cantates dramatiques, » et je n'y ai trouvé que des succès. » Enfin, le moment était venu; après trois ans d'impatience et d'angoisses, il fut rappelé dans cette cour qui l'avait dédaigné, et *Idoménée* fut écrit en quarante deux jours; prodige de facilité d'autant plus remarquable que tout était de création dans cet ouvrage, et que la partition, la plus considérable qui eût paru jusqu'alors, a près de quatre cents pages gravées.

C'est ici que devient évidente la nécessité de ne comparer un tel ouvrage qu'à celui qui l'a précédé pour en apprécier la valeur; car la partition d'*Idoménée* est le point de départ, le type de toute la musique dramatique écrite depuis son apparition. Que voyons-nous, en effet, dans tous les opéras de Hasse, des deux Benda, de Jomelli, de Majo, de

Piccini, de Sacchini, et de tous les autres compositeurs du système italien qui ont écrit antérieurement à 1780, mais immédiatement avant cette époque? Des mélodies plus ou moins suaves, plus ou moins élégantes, plus ou moins expressives, et disposées dans des systèmes de coupes périodiques plus ou moins différents; mais ayant toutes une analogie d'origine évidente et un certain air de parenté phraséologique désigné en général sous le nom de *style italien*. Des modulations bien enchaînées se trouvent dans les œuvres de ces artistes. Mais la régularité de ces modulations en fait presque toujours prévoir les diverses circonstances à une oreille exercée. Enfin, bien que l'instrumentation ait acquis par leurs travaux un intérêt qui n'existait point auparavant, cet intérêt n'est presque jamais complexe; et d'ailleurs elle laisse souvent désirer plus de plénitude dans le médium et plus de liaison entre les sonorités graves et aiguës.

A Dieu ne plaise qu'on puisse croire que par ces observations je veuille rabaisser le mérite d'artistes que j'admire, et dont j'aime avec passion les beaux ouvrages. Placés dans un ordre de faits et d'idées dont leur génie a développé les conséquences, ces artistes n'étaient point arrivés à une de ces époques où la nécessité de transformation se fait sentir, et dans lesquelles l'homme nécessaire ne manque jamais, ainsi que l'a très bien remarqué M. Cousin dans son cours de philosophie de 1828. Eu égard à l'ordre d'idées antérieur à Mozart, les hommes célèbres dont je viens de parler ont tous rempli leur noble mission de manière à justifier l'admiration de leurs contemporains, parce que tous ajoutèrent, chacun suivant la spécialité de son talent, à ce qu'avaient fait leurs prédécesseurs, soit en agrandissant les formes connues, soit en y ajoutant de nouvelles, soit enfin en introduisant dans les détails une multitude d'effets auparavant inconnus, ou du moins indiqués d'une manière incomplète. Ainsi la création du rondeau, de l'air à deux mouvements sans retour au premier, du morceau d'ensemble, du finale, du récitatif obligé dialoguant avec l'orchestre, les formes chaque jour plus développées de l'accompagnement figuré, et beaucoup d'autres choses de détail appartiennent à l'époque dont il s'agit. A l'égard de la mélodie, bien qu'elle eût, comme je l'ai dit, un caractère d'origine indélébile dans les œuvres de ces grands maîtres, elle y avait évidemment acquis plus de force dramatique sans rien perdre de sa douceur. Les airs de Hasse, *Trena le b lle lagrime*, *Se il mio duole*, *Ah! come dir*, et beaucoup d'autres, seront toujours des modèles de grâce et de suavité. Rien de plus noblement pathétique que les belles scènes de Jomelli, *Misero cor*, *Guarda ti laccio*, et l'air admirable de l'Olympiade *Se cerca se dice;* Majo est arrivé au plus haut degré du sublime dans l'air d'Ipermestra : *Padre, perdonna*, et Piccini a laissé des souvenirs immortels dans une foule de morceaux, et notamment dans la scène admirable d'Alexandre aux Indes, *Poro dunque mori*, suivie de l'air si beau, *Se'l Ciel me divide*, dans le duo de l'Olympiade où il a trouvé des coupes nouvelles, dans le quatuor de *la Cecchina*, et dans cent autres choses qu'il serait trop long de citer. La part de ces artistes dans l'histoire de l'art est donc assez belle, puisqu'ils ont pu produire tant de belles choses après les travaux d'une multitude d'hommes de talent, et dans un ordre d'idées dont le développement avait commencé plus d'un siècle auparavant.

A l'égard de Gluck, le système italien, peu d'accord avec son organisation, ne lui avait rien offert où son génie pût se découvrir à lui-même : c'est dans le système français, c'est-à-dire dans la propriété d'accent et dans la vérité de déclamation qu'il trouva le secret de son talent, et l'on peut dire que la révolution qui dès lors s'opéra dans la tendance de ce talent fut toute philosophique. S'il est vrai qu'en général la philosophie de l'art peut faire naître la froideur, parce qu'on invente moins par réflexion que par inspiration, il y a cependant quelques exemples de grandes choses puisées dans l'ordre de conception, et les partitions françaises de Gluck en sont certainement un des plus frappants. Chez lui la réflexion, loin de nuire à la spontanéité de l'inspiration, l'excite et la développe. Dès les premiers pas il atteignit les dernières limites de la carrière qu'il avait ouverte. Bien qu'il eût un sentiment particulier d'harmonie et de modulation, on ne peut pas le considérer comme inventeur dans cette partie de l'art, car il n'employait que ce qui était connu avant lui; seulement affectionnant de certaines successions d'accords, parce qu'elles lui fournissaient les accents dramatiques dont il avait besoin, il a donné à sa musique un coloris particulier par la fréquence de ces successions. Gluck ne pouvait servir de modèle dans l'art d'écrire ni dans l'instrumentation parce que lui-même écrit souvent d'une manière incorrecte, et parce que, bien que son génie lui ait révélé le secret d'une multitude de beaux effets qui lui appartiennent, ce secret est resté le sien : aujourd'hui même l'analyse la plus éclairée ne comprend qu'avec peine comment se produisent ces effets dans une instrumentation en apparence pauvre et maladroite où les violons se croisent sans motif apparent, où les hautbois, suivant l'ancienne méthode de Lully, de Rameau et de Handel, cheminent souvent à l'unisson de ces violons, enfin où d'autres instruments à vent viennent quelquefois faire entendre une note en apparence sans but sur le papier, quoique l'effet en soit saisissant dans l'exécution, puis disparaissent du reste du morceau sans qu'on sache pourquoi. Gluck ne pouvait donc fonder d'école ni dans l'art d'écrire ni dans l'harmonie, ni dans la modulation, ni enfin dans l'instrumentation. Mais dans le récitatif, dans la puissance des chœurs, dans l'accent des passions, dans la vérité dramatique, son incontestable supériorité a dû s'imposer comme un modèle à tous ceux qui ont écrit pour la scène française où ces qualités sont encore celles qui conduisent le plus sûrement au succès. Et telle était l'importance de la révolution qu'il venait de faire à cet égard, que les plus beaux talents qui vinrent se mesurer avec lui durent subir son influence et qu'ils ne purent même soutenir la lutte qu'en se modifiant d'après son système. Ainsi, si l'on retrouve le Piccini de l'Italie dans le délicieux air de *Didon: Ah! que je fus bien inspirée*, on ne peut se dissimuler qu'il y a, sinon de l'imitation, au moins de l'inspiration de Gluck dans cet autre air du même opéra, *Hélas! pour nous il s'expose*, et dans celui d'*Iphigénie en Tauride, Cruel! et tu dis que tu m'aimes*. La mélodie ausonienne est tout entière dans les airs d'*OEdipe à Colone*, mais il est vraisemblable que Sacchini n'eût jamais fait le chœur *Nous braverons pour lui*, la scène d'*OEdipe* au second acte, ni le troisième, s'il n'eut entendu *Iphigénie* et *Alceste*. Je ne parle ni de Salieri ni de Vogel, parce qu'il est trop évident que *Tarare*, *les Danaïdes*, *Démophon* et *la Toison d'Or* sont des calques des opéras de Gluck.

Gluck c'est, comme on l'a vu, le système de l'art français porté à son apogée. Ce système fut long-temps renfermé dans un seul théâtre; il n'eut point d'influence sur l'art du reste de l'Europe. Tous les musiciens de l'Allemagne et de l'Italie semblèrent l'ignorer. Lorsque Mozart vint à Paris, en 1778, toute la France était dans l'émoi de la nouvelle révolution opérée par les *Iphigénies*, *Armide* et *Alceste*. Son attention dut être fixée sur une chose si nouvelle et si importante; mais telle était l'organisation de cet autre réformateur de l'art, que rien ne lui en resta ni ne porta la moindre atteinte à son individualité. Ce n'était pas pourtant qu'il ne comprît le mérite de Gluck et ne lui rendît justice, car on le vit toujours empressé à proclamer le ta-

lent d'autrui, bien différent en cela de quelques autres grands artistes, par exemple, de Handel, de Gluck et de Grétry, qui ne comprenaient la musique qu'en eux-mêmes. Si Mozart n'emprunta rien à la nouvelle déclamation musicale, c'est qu'elle n'était point l'art nouveau qu'il concevait tout entier et dont la manifestation n'attendait qu'une occasion favorable. Lors donc qu'il alla deux ans après inventer une autre musique dans *Idoménée*, toute la musique de l'Italie, de l'Allemagne et de la France s'anéantit devant lui pour faire place à une immense création, celle de la musique actuelle. Ouvrons enfin cette partition de l'*Idoménée*, objet des mépris du critique qui m'a fait prendre la plume, et que je considère comme le début d'une des plus complètes transformations du style dramatique comme la première base de toute la musique de nos jours; ouvrons-la, et voyons par quoi elle diffère de ce qui l'a précédée. Et d'abord je demanderai qui avait appris à Mozart le secret de cette instrumentation d'un orchestre complet que nous voyons dès le début de l'ouverture, et dont il n'y avait pas un seul exemple avant que l'*Idoménée* parût. Pour la première fois le vide qu'on remarquait dans toutes les instrumentations entre les parties graves et aiguës se trouve rempli dans cet ouvrage par la combinaison de deux bassons, de deux clarinettes, de deux hautbois et de deux flûtes qui occupent trois octaves. Pour la première fois on aperçoit ces effets d'orgue soutenant les dessins des instruments à cordes dont Beethoven s'est emparé vingt-cinq ans après pour en étendre les ressources dans ses admirables symphonies. Pour la première fois enfin les bassons sortent de la tutelle des basses où ils avaient été tenus jusqu'alors pour prendre un rôle actif rempli d'intérêt et faire entendre ces accents mélancoliques que rien ne saurait remplacer; et les clarinettes, restées pour ainsi dire sans emploi en dehors de la musique militaire, arrivent enfin à leur destination en occupant au dessous des hautbois une place qui convient si bien à la douceur des sons du chalumeau. Pour acquérir la preuve que ces inventions appartiennent en effet à Mozart, il suffit de se reporter à la date de 1780, où l'*Idoménée* fut représenté, et se rappeler qu'à cette époque Haydn n'avait écrit ni les six symphonies composées pour le duc de Wurtemberg, ni celles de la *Loge olympique* qui ne lui furent demandées qu'en 1784, ni les sept paroles de Jésus-Christ, ni enfin les douze grandes symphonies du concert de Salomon qui ne virent le jour qu'en 1792 et 1795. Ce n'est que dans ce dernier ouvrage que l'illustre compositeur de symphonie a fait usage de toutes les ressources de l'orchestre avant d'écrire son oratoire de la Création.

Considérée ensuite dans son ensemble, l'ouverture d'*Idoménée* apparait comme le morceau le plus complet, le plus hardi dans son harmonie, le plus élégamment écrit et le plus riche d'effets qu'on eût fait en ce genre jusqu'au moment où parut cet ouvrage. Je ne parle ici que des qualités musicales; car il y a plus de grandeur dans l'ouverture d'*Iphigénie*, bien que celle-ci ne se compose que de deux phrases dont l'enchaînement pèche par une certaine monotonie de modulation, et quoiqu'elle ne soit pas comparable à celle d'*Idoménée* sous le rapport des autres parties de l'art. J'ai dit que les hardiesses harmoniques de Mozart commencent à se faire apercevoir dans cette ouverture; on y remarque des successions absolument nouvelles, telles que de longues prolongations qui donnent naissance à la septième majeure du quatrième degré, laquelle se résout ensuite par une double altération en septième diminuée. C'est aussi pour la première fois qu'on voit apparaître dans ce morceau ces phrases en pédales intérieures ou supérieures que le compositeur interrompt pour les reprendre ensuite comme si l'oreille en conservait le souvenir pendant l'interruption. Enfin, rien avant Mozart n'avait donné l'idée de ces modulations si mélancoliques qui terminent l'ouverture et préparent si bien à l'expression de douleur empreinte dans la scène suivante. Je le répète, il y a dans cette ouverture l'aperçu de tout un monde musical nouveau.

Mais que dire de la première scène, et surtout de cet air si pathétique, *Padre, Germani, addio!* Tout y est nouveau, et cet air seul justifierait ce que j'ai dit précédemment à l'égard de la mélodie de Mozart, qui est toute de création, et dans laquelle on ne retrouve rien ni de la musique italienne, ni de la musique allemande, ni de la musique française. Le caractère de cette mélodie, indépendamment de la nouveauté des formes, consiste dans les accents passionnés qu'elle tire de l'harmonie et de la modulation. A la fois pénétrante et gracieuse, elle porte avec elle une puissance d'émotion qui agit même sans le secours de l'illusion dramatique. L'harmonie qui accompagne cet air est un miracle d'art et d'inspiration. Déjà ce goût si parfait, ce goût qui ne fait jamais employer par l'auteur d'*Idoménée* que ce qui est nécessaire, se fait remarquer jusque dans les moindres détails de ce morceau. Quel choix d'accords, quel enchaînement de modulations sur ces mots de la fin de la première période de l'air, *ma qual sembiante*, o *Dei!* Et quel art auparavant inconnu dans la rentrée si pathétique du thème *Padre, Germani!* Et quelle ravissante transformation en mode mineur de la phrase *d'ingrata al sangue mio so che la colpa avrai*, dans cette seconde partie! Et cette péroraison sublime de nouveauté, *non so odiare ancor!* Que dire de tout cela, si ce n'est qu'avec cet air et l'ouverture qui le précède, toute la musique dramatique moderne fut créée. Car, il ne faut pas l'oublier, c'est dans un principe que consiste la transformation d'un art; c'est le principe qui est tout, les développements n'en sont que les conséquences nécessaires. Ainsi, après que Monteverde eut donné naissance à la tonalité moderne et à la modulation diatonique par la création de l'harmonie de la dominante, il n'y eut qu'à parcourir toutes les voies de ce monde nouveau qui venait de s'ouvrir pour les musiciens; c'est ce que firent tous les grands artistes qui se succédèrent depuis Monteverde jusqu'à Mozart. De même, celui-ci, en créant la possibilité d'une immense variété d'accents passionnés par la modulation d'*inganno* et par l'enharmonie, donna naissance à cette puissance d'effets dramatiques qui a été en progression jusqu'à nous. De ce nouvel ordre de choses sortit la sensation de l'*inattendu*, qui n'existait pas auparavant, qu'on a depuis lors recherchée avec passion, et qui, par une déplorable erreur, est considérée aujourd'hui par quelques artistes comme renfermant en elle toute la musique.

Par cette création, par les formes spéciales d'une mélodie nouvelle, par les combinaisons d'une instrumentation auparavant inconnue, s'est donc opérée cette complète transformation de l'art dont j'ai parlé en commençant cet article. C'est à ce point de vue qu'il est indispensable de se placer, si l'on veut apprécier Mozart avec justesse, et se faire des notions exactes de la valeur de ses travaux. Considéré de cette manière, il se présente à nous, non seulement comme l'auteur d'une multitude de compositions dignes de notre admiration, mais comme celui dont le génie a engendré Beethoven, Weber, Rossini, Meyerbeer, et d'autres artistes célèbres qui se sont montrés les dignes fils d'un tel père.

FÉTIS père,
Directeur du Conservatoire de Bruxelles.

(*La suite à un prochain numéro.*)

REVUE CRITIQUE.

Méthode pour la Nouvelle Flûte,

INVENTÉE PAR GORDON, MODIFIÉE PAR BOEHM, ET PERFECTIONNÉE PAR V. COCHE, PROFESSEUR AU CONSERVATOIRE (1).

Reconnaissant avec tous les artistes *ex professo* que la flûte ancienne, cet instrument si mélodieux et d'un emploi si heureux dans les orchestres, manquait de justesse dans beaucoup de tons et était même impraticable dans certains autres, Gordon, artiste anglais, imagina un nouveau système de clefs qui, s'il ne remplissait pas tout-à-fait le but désiré, offrait au moins d'éminentes ressources aux flûtistes. Boehm, s'emparant des essais de son devancier, ajouta d'heureuses modifications à l'invention anglaise; mais il était réservé à un jeune professeur, notre compatriote, de porter la flûte de Gordon au plus haut degré de perfection possible; et, nous ne lui accordons cette justice éclatante qu'après avoir entendu et comparé la flûte encore en usage avec celles de Gordon et de son premier continuateur. La flûte nouvelle enfin, telle que M. V. Coche l'a modifiée, nous semble avoir atteint la limite posée à toute création sortie de la main des hommes. Voici en peu de mots quels avantages elle possède sur l'ancienne. 1° Possibilité de jouer dans *tous les tons;* 2° simplification de l'ancien doigté qui laissait trop à faire au sentiment d'intonation de l'exécutant; 3° étendue plus grande; 4° conservation du timbre si expressif de l'ancienne flûte, mais ayant plus de virilité, qu'on nous passe l'expression, dans les notes basses; enfin 5° application du nouveau système de perçage des trous à la petite flûte, instrument jusqu'ici d'une fausseté proverbiale. De pareils résultats dispensent de toute réflexion laudative. Aussi laisserons-nous l'instrument nouveau pour ne nous occuper désormais que de la méthode qui lui doit d'être livrée aux méditations des artistes et des amateurs flûtistes.

L'œuvre didactique de M. V. Coche est rédigée sur un plan presque aussi nouveau que l'instrument nouveau lui-même. L'auteur, afin de ne pas surcharger inutilement la mémoire des élèves d'une masse de principes généraux aussi vite oubliés qu'appris, a eu le soin de ne présenter chaque démonstration qu'accompagnée d'une leçon-pratique; de sorte que, le flûtiste encore peu musicien, apprend le solfége au fur à mesure qu'il devient plus habile exécutant, la flûte remplaçant chez lui l'organe vocal dans la solmisation. Quatre tablatures: *chromatiques, trilles mineurs et majeurs, demi-tons altérés et doigtés particuliers de gruppetti*, suivent les notions indispensables à posséder pour pratiquer la nouvelle flûte. Puis l'auteur, abordant la partie philosophique de l'exécution, la divise en deux parts bien distinctes, matérielle et intellectuelle. A cet effet, il entre dans des considérations pleines de logique, de bon goût et souvent riches d'aperçus aussi neufs qu'ingénieux. Un tableau des meilleurs ouvrages de nos flûtistes contemporains guide ensuite les élèves dans le choix de la musique progressive qu'ils devront étudier de préférence à toute autre. Dans ce tableau, M. V. Coche semble citer avec une complaisance bien honorable pour son caractère les productions de ses collègues le plus franchement opposés à l'instrument de Gordon. S'il est beau d'être un didacticien recommandable dès son début dans la carrière, il n'est pas moins louable de prouver ainsi publiquement que l'a fait M. V. Coche, qu'on est au-dessus de petites rivalités dont le but final n'est pas celui des progrès de l'art. Non que pourtant nous prétendions avancer ici que les antagonistes de la flûte nouvelle et de son intelligent historien, agissent par un sentiment rétréci trop commun de nos jours dans les mœurs musicales. Aussi, espérons-nous bien que la popularité légitime qui attend la méthode de la nouvelle flûte hâtera le moment où la routine, faisant place à la plus sincère conviction, des artistes dignes de se comprendre autant qu'ils s'estiment déjà, se donneront une main amicale afin de contribuer à la régénération totale de tous les autres instruments à vent dont le système de clefs est encore si vicieux.

Tout ce que dit l'auteur sur le *goût*, l'*accent*, la *phrase*, la *nuance* et l'*expression* est marqué au coin de la vérité et d'un sentiment musical exquis.

Constamment écrite à deux flûtes dont la seconde, par sa forme sévère quoique chantante, peut être remplacée soit par un violoncelle ou un piano exécutant à l'octave inférieure, la musique des exercices et des études de M. V. Coche est tour à tour légère, véhémente ou expressive suivant le caractère qu'il a voulu peindre, et toujours elle est d'une facture irréprochable sous le rapport du style.

L'*Essai sur les sons harmoniques* nous a surtout frappé. Il y a dans les quelques pages qui en traitent une mine féconde à explorer par nos compositeurs dramatiques; et ceux d'entre eux qui, plus modestes, n'écrivent que pour charmer les salons, y trouveront aussi des moyens d'effets piquants et nouveaux. Les *morceaux caractéristiques*, les *études spéciales*, les *points d'orgue* et *préludes* dans tous les tons, et enfin une suite d'études journalières ainsi qu'une collection d'études dans un seul ton contribuent à faire de la méthode de M. V. Coche un véritable *Gradus* à l'usage même des flûtistes encore trop attachés à leur ancien et ingrat instrument.

Le jeune professeur du Conservatoire, auquel nous ne reprocherons qu'un peu trop de laconisme dans le style démonstratif de son ouvrage, le termine par une série de réflexions judicieuses extraites des méthodes de *Violon* et de *Cor* de MM. Baillot et Dauprat. Un paragraphe de ce dernier et excellent professeur nous a paru être pensé avec tant de justesse et de désintéressement, que nous ne pouvons résister au désir de le citer dans cette feuille consacrée à la défense des intérêts de l'art et à la manifestation de la vérité.

Voici les paroles toutes paternelles du respectable M. Dauprat:

« Nous avons entendu souvent donner le conseil de ne » pas enseigner à ses élèves tout ce qu'on savait, dans la » crainte d'en être effacé un jour. C'est le calcul de l'é» goïsme; c'est l'anti-philosophie des arts! Nos élèves sont » nos enfants, et ce que nous avons acquis est une nourri» ture que nous leur devons tout entière. D'ailleurs, n'est» il pas dans l'ordre des choses que les progrès aillent tou» jours croissant dans les arts et dans les sciences? Pou» vons-nous nous flatter d'avoir atteint le but? Qui nous dit » que la nature n'a pas donné à un ou à plusieurs de nos » élèves le don de l'invention ou du perfectionnement? » Dans ce cas, si nous leur taisons une partie des choses » qu'ils doivent savoir, et qu'ils sauront un jour malgré » nous, nous serons bien coupables! Si nous leurs mettons » des entraves, ils les briseront; et cet oubli de nos devoirs » tournera à notre confusion. »

M. V. Coche ne pouvait mieux clore sa Méthode que par les paroles, qu'on vient de lire; c'est aussi par elles que nous terminerons le rapide examen que nous en avons fait: laissant au public le soin de juger à son tour du mérite de l'ouvrage recommandable dont nous venons de lui signaler l'apparition.

A. ELWART.

(1) Paris, chez Schonenberger, éditeur, boulevart Poissonnière, n° 10, et chez l'auteur, faubourg Poissonnière, n° 30. — Prix: 48 fr., broché.

Variétés.

NOTICE HISTORIQUE SUR LE CARILLON

de l'ancienne horloge astronomique

DE LA CATHÉDRALE DE STRASBOURG.

L'ancienne horloge astronomique de la cathédrale de Strasbourg, dérangée depuis cinquante ans, a enfin trouvé un mécanicien assez habile pour rétablir ce chef-d'œuvre de l'art. Il appartenait à M. Schwilgué père, de Schlestadt, établi aujourd'hui à Strasbourg, de se charger de ce travail que personne jusqu'ici n'a osé entreprendre. Il était question, tout en reproduisant ce qui appartient à l'horlogerie et au cours astronomique, d'abandonner la reproduction du carillon, attendu que la découverte des éléments dont il se composait, et surtout l'absence des cloches, paraissaient offrir des difficultés insurmontables.

La présente notice a été écrite dans le but de lever ces difficultés, et il est à espérer que l'habile mécanicien chargé du reste du travail saura maintenant reproduire avec le carillon les anciens airs religieux qu'il exécutait.

Une première horloge astronomique de la cathédrale, faite en 1352, et achevée en 1354, renfermait un carillon jouant des airs religieux. Cette horloge tombant en ruine, les administrateurs de l'église s'accordèrent, en 1547, d'en faire construire une nouvelle plus grande, à la place que cette dernière occupe encore aujourd'hui, en face de l'ancienne.

Lorsqu'en 1571 cette nouvelle horloge fut entreprise par Conrad Dasypodius, professeur de mathématiques, de concert avec David Wolckenstein, de Breslau, ce carillon, qui n'exécutait alors que trois airs, fut transporté dans la nouvelle horloge, ainsi que le coq automate commençant à battre des ailes, à allonger le cou, et à chanter deux fois après le jeu du carillon. Le coq existe encore, mais les clochettes ont disparu au commencement de la révolution de 1789. Les débris qui restent de cet ancien carillon consistent dans six cylindres creux en bois, dont trois plus anciens à bandes rouges et jaunes de la première horloge, et trois plus nouveaux à bandes noires et blanches de la seconde. Un axe en fer, passant par le centre des cylindres, servait à les faire tourner horizontalement au milieu d'un cercle de fer, autour duquel étaient suspendues dix clochettes. Par une mécanique ingénieuse, de petits marteaux soulevés par le mouvement du cylindre au moyen de pointes en fer fixées sur sa circonférence, frappaient contre les clochettes, et produisaient les airs religieux dont le texte est indiqué par les premières phrases sur chacun d'eux.

Le carillon de 1354, qui a fonctionné jusqu'en 1571, exécutait les trois morceaux suivants :

1° Le cent trentième psaume : *De profundis clamavi...* Le cylindre porte cette inscription allemande : *Aus tieffer Noth Schrey ich zu dir, mein Gott erhoer mein ruefen. 130 Ps.*

On reconnaît à la forme des caractères et à celle des chiffres 130 que cette inscription allemande ne date point de la première construction en 1354, mais qu'elle y a été appliquée lors de la seconde, postérieurement à la réformation et d'après la traduction de Luther, lorsqu'en 1524 la cathédrale fut remise aux protestants qui l'occupèrent jusqu'en 1681. On remarque en effet sur le cylindre les traces d'une première notation d'un air différent qu'il ne serait point impossible de déchiffrer. Le cylindre porte également deux monogrammes qui prouvent que l'époque de la nouvelle notation qui lui a été appliquée se rapporte au temps de la réformation : l'un des monogrammes est composé d'un double V au milieu duquel se trouve un *delta*; l'autre, des lettres I et H séparés l'une de l'autre par deux traits traversés par une flèche. Le premier de ces monogrammes est sans doute celui de David (Δ) Wolckenstein que les historiens (1) désignent comme l'auteur du carillon ; le second est celui des frères Isaac et Josué Habrecht (horlogers de Schaffhouse) qui ont fait les rouages et les mouvements de l'horlogerie.

2° Cantique de Noël, commençant par ces mots : *Ein Kindelein so lobelich ist uns geboren heute...* traduction de *Orto Dei filio virgine de purâ*, qui est le second couplet de l'ancien hymne de l'évêque Benno (mort en 1107) : *Dies est lætitiæ*, traduit par Luther par : *Der Tag der ist so freudenreich...* Le cylindre porte les monogrammes du premier.

3° L'oraison dominicale : *Pater noster...* cantique commençant par ces mots : *Unser Vater im Himmelreich..*

Les trois autres cylindres, confectionnés pour l'horloge établie en 1571, portent la notation des morceaux suivants :

4° Cantique au temps de la *Passion*, commençant par mots : *O Mensch bewein dein Sünde gross...* Ce cantique est attribué par les uns à Sébald Heyden (Recteur à Nuremberg, où il est mort en 1561, auteur de l'ouvrage : *De arte canendi*), et par d'autres à Mathias Greitter, chanoine de la cathédrale de Strasbourg, qui a vécu en 1550. La préférence accordée à ce cantique, choisi pour le carillon de l'horloge de cette ville, dépose en faveur de ce dernier comme auteur et paraît trancher la question, jusqu'ici douteuse, de savoir lequel des deux est l'auteur de ce cantique.

5° Cantique pour le temps de la *Pentecôte*, commençant par ces mots : *Nun bitten wir den heiligen Geist...* Cet ancien cantique était déjà connu au XIIIe siècle ; le récollet Berthold en parle dans ses sermons allemands, et Luc Lossius (qui a vécu de 1509 à 1582 à Lunebourg, auteur d'une psalmodie estimée publiée à Nuremberg en 1553) le cite dans l'ancien dialecte germanique : *Nu bedde wey den heiligen Geist.*

6° Cantique pour les fêtes de *Pâques*, commençant par ces mots : *Christ ist erstanden...* Il est fait mention de cet ancien cantique dans un manuscrit du XIIIe siècle du couvent de Neubourg en Autriche. Il se chantait dans le XIVe siècle en Silésie et en Autriche où la langue allemande s'était introduite, dans diverses localités, dans le chant d'église.

La notation sur les cylindres étant restée intacte, il suffira, pour reproduire les airs religieux d'une si haute antiquité, de remplacer les clochettes détruites par de nouvelles donnant les mêmes tons, et de les fixer à la place qu'occupaient les anciennes.

D'après l'examen fait de la notation sur ces cylindres, ces clochettes faisaient entendre les tons suivants, savoir : dans l'*octave basse*, *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si* bémol, *si* naturel, et dans l'*octave supérieure*, *ut* et *ré*. C'est dans le cadre de ces dix tons que les six airs religieux, exécutés par ce carillon jusqu'en 1789, étaient renfermés.

Il est à espérer, dans l'intérêt de l'art, que la restauration du carillon sera également comprise dans le travail déjà assez avancé dont s'occupe notre ingénieux mécanicien.

LOBSTEIN.

(1) Voyez Grandidier, *Essai sur la cathédrale de Strasbourg*, p. 294.

ARCHIVES CURIEUSES DE LA MUSIQUE.

MUSIQUE RELIGIEUSE.

Cinquième Livraison.

Le *Reginacœli* de Swelling qui remplit cette livraison offre un des plus beaux modèles d'une étude de contrepoint sur le plain-chant. L'auteur de ce morceau, Jean-Pierre Sweling, naquit à Deventer vers 1540. Il fit dans sa jeunesse un voyage en Italie, et étudia à Venise sous la direction du célèbre Zarlino; à son retour en Hollande, il fut considéré comme le plus grand organiste de l'époque et on lui conféra la place d'organiste à la principale église d'Amsterdam. Sweling mourut en 1622. Ses principaux élèves furent Samuel Scheidt, Jacques Prætorius et Henri Scheidmann; il reste quelques ouvrages des deux premiers.

Nouvelles.

*** Après le *Drapier* de M. Halevy et *Polyeucte* de M. Donizetti, l'Opéra représentera un ouvrage de M. Marliani, intitulé *Xucarilla*; ensuite viendra le nouvel opéra de M. Meyerbeer si ardemment désiré.

*** Les portes de l'Odéon s'ouvriront mardi prochain à la foule des dilettanti, privés depuis six mois des accents des chanteurs italiens. Jamais, sans contredit, la troupe italienne ne présenta un ensemble de talents plus remarquables : à Rubini, Tamburini, Lablache, mesdames Grisi et Persiani, viennent se joindre, cette saison, mesdames Pauline Garcia, Mattei, et M. Siuico, jeune ténor. *Lucia di Lammermoor* est l'opéra d'ouverture.

*** Le succès du *Shériff* avait été interrompu par une indisposition de madame Damoreau. Le retablissement de la grande cantatrice a permis de jouer vendredi le charmant ouvrage de M. Halevy. Les débuts de Masset, interrompus également par une indisposition, ont continué dans la *Reine d'un Jour*. Le succès de l'ouvrage et du débutant a été pleinement confirmé.

*** L'ouvrage qui servira aux débuts de mademoiselle Castellan, à l'Opéra-Comique, sera, dit-on, intitulé *Carline*. La pièce que l'on prépare au même théâtre pour ceux de madame Eugénie Garcia s'appellera *Eva*.

*** Le théâtre de la Renaissance, dont l'administration a été si active depuis son ouverture, vient de signer avec des auteurs et des artistes plusieurs traités importants qui lui assureront la continuation de la vogue dont il jouit. — L'administration promet un drame de M. Victor Hugo et un drame de M. Frédéric Soulié. — MM. Léon Gozlan et Eugène Sue doivent faire leurs débuts dramatiques au théâtre de la Renaissance, chacun par un drame en cinq actes. — M. Donizetti donnera deux partitions dans le courant de cet hiver : *l'Ange de Nisida*, poëme de MM. Alphonse Royer et Gustave Vaez, et *la Fiancée du Tyrol*, poëme de M. de Saint-Hilaire. — M. Scribe a fini le libretto d'un opéra, *la Nouvelle Psyché*, dont M. Auber composera la musique. — Madame Dorval vient de signer un engagement avec le théâtre de la Renaissance. — Le célèbre danseur Perrot et sa femme, madame Carlotta Grisi, se sont engagés à donner plusieurs représentations. On prépare pour eux un opera nouveau dans lequel Perrot remplira un rôle de muet.

Sont, en ce moment, en répétition ou à l'étude : *Le Proscrit*, drame en cinq actes, pour Guyon et les débuts de madame Dorval; — *Daniel*, grand opera, pour les débuts d'Euzet, basse-taille, de Laborde, ténor, et pour madame Clary; — *la Bouquetière*, opéra, pour Hurteaux, les débuts de Gauthier, ténor, et pour madame Anna Thillon; — *la Jacquerie*, opéra, dont les chœurs seront exécutés par cent choristes; — *Zingaro*, opéra à grand spectacle, pour les débuts de Perrot, de madame Carlotta Grisi et de mademoiselle Ozy; — *le Forestier*, opéra fantastique, pour Ricciardi, Gauthier, madame Anna Thillon et Clary. — Divers drames ou poëmes de MM. Melesville, Bayard, Théaulon, de Saint-Georges, Ancelot, madame Ancelot, Sauvage, Duveyrier, de Courcy, Carmouche, F. Langlé, Alboise de Villeneuve, de Forges, Dupeuty, Michel Masson, E. Monnais, Méry, sont reçus au théâtre de la Renaissance. La musique des opéras sera composée par MM. Meyerbeer, Carafa, Halevy, Monpou, Grisar, Mainzer, Godefroid, C. Gide, de Flotow, Fontana, etc.

La direction de la scène est confiée à M. Solomé. — Les costumes seront dessinés par MM. Louis Boulanger, Clément Boulanger, de Chatillon, Decamps, Eugène Forest, Gavarni, Giraud, Mansson, Martinet, Camille Roqueplan, etc. — Les décors seront peints par MM. Séchan, Feuchère, Desplechin, Dieterle, Devoir, Pourchet et Riviere. — Des préparatifs sont déjà faits pour rendre les bals masqués les plus amusants et les plus suivis de la saison.

On voit par cet exposé que l'administration ne néglige rien pour varier les plaisirs du public et intéresser les artistes.

*** M. de Bériot est parti dimanche dernier pour Bruxelles. De là il se dirigera sur Saint-Pétersbourg, où il a l'intention de séjourner pendant la saison d'hiver.

*** M. Nargeot, ex-premier violon de l'Opéra, vient d'être promu au grade de chef d'orchestre des Variétés.

*** Couston jeune, danseur de l'Académie royale de musique, est mort samedi matin a la suite d'une longue et douloureuse maladie.

*** Il y a quelques jours, une lecture a été faite à la taverne de la Couronne et de l'Ancre, dans le Strand, sur les qualités de nouvelles cordes musicales plus sonores que les cordes dont on se sert actuellement pour le violon, la harpe et la guitare; ces cordes sont aussi solides et elles résistent à l'influence des variation atmosphériques. Afin de prouver la résistance que les nouvelles cordes peuvent offrir à l'influence de la chaleur, on les a plongées dans l'eau bouillante en même temps que d'autres cordes ordinaires. Ces dernières ont été détruites en un instant. Les autres, retirées de l'eau après quelques minutes écoulées, en sont sorties sans altération. Cette expérience a été suivie avec beaucoup d'intérêt.

(*Court Gazette.*)

*** Il existe à Rouen, dit le *Vert-Vert*, un perroquet appartenant à une des contre-basses du théâtre, et qui chante à ravir : *O Mathilde, idole*, etc. Quand Duprez alla à Rouen, on lui fit entendre l'oiseau, et il en fut si charmé qu'il offrit de l'acheter au prix d'une de ses représentations, c'est-à-dire d'un billet de mille francs. La contre-basse refusa, et tout ce que Duprez put obtenir, ce fut d'emporter Jacko et de le garder pendant deux mois. Jacko partit donc pour Paris, où son professeur perfectionna si bien son chant, qu'aujourd'hui il peut défier les plus habiles chanteurs de la cité normande.

*** M. Kalkbrenner est de retour à Paris. Ses cours de piano, pour ceux qui se destinent au professorat, recommenceront le 1er octobre, rue du faubourg Poissonnière, 52.

*** Les restes de Lafont sont arrivés à Paris et ont été conduits à l'église Saint-Roch, où une messe en musique a été chantée. Le convoi s'est ensuite rendu au cimetière, où plusieurs discours ont été prononcés.

*** M. Adolphe Adam partira dimanche prochain pour Saint-Pétersbourg où l'attend un ballet dont il fera la musique. La différence des calendriers produit ici une piquante singularité : l'artiste quittera Paris le premier octobre, et arrivera à sa destination le 29 septembre (russe).

*** M. F. Stroëken, pianiste de la reine, va partir pour la Belgique son pays natal. Cet habile artiste, dont les talents comme improvisateur ont été si vivement appréciés par notre célèbre Berton, va faire jouir Bruxelles du charme de ses compositions. Nous ne pouvons lui souhaiter que d'obtenir chez ses compatriotes les mêmes succès qu'à Paris.

*** M. Julien Klemczynski, pianiste distingué, vient de se fixer à Paris. Cet artiste demeure rue du Faubourg-Poissonnière, n° 31, et a ouvert chez lui des cours qui ont lieu les lundi, mardi, mercredi et jeudi de midi à deux heures.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Besançon.* — On a déjà rendu compte, dans la *Gazette musicale*, de l'état déplorable dans lequel se trouvait la musique à Besançon. Nous avons signalé cette indifférence coupable qui laissait périr sans encouragements le premier des arts dans un département et dans une ville riches où il serait si facile de répandre le bienfait de l'harmonie. Nous avons à révéler aujourd'hui un acte d'une parcimonie honteuse, d'une mesquinerie révoltante. Le con-

seil municipal de Besançon vient de supprimer la modique allocation de 1,200 francs qu'il avait votée l'année dernière pour soutenir une école de musique fondée par M. Ganz. Tandis que dans de très petites villes on vote des sommes de quelque importance pour encourager l'étude de la musique, voici MM. les conseillers de Besançon qui jugent à propos de lui retirer leur protection. Une telle mesure fait peu d'honneur à un pays qui se glorifie pourtant d'avoir vu naître plusieurs hommes célèbres. Il est vrai que depuis trois cents ans il n'est sorti de Besançon qu'un musicien, encore est-il mort en 1572. Si MM. les conseillers désirent savoir l'histoire musicale de leur pays, ils peuvent recourir à l'érudition de M. Waiss qui leur dira le nom du seul compositeur célèbre que puisse revendiquer cette ville. De tels faits sont la honte d'une administration et mérite le blâme général. Nous le disons bien haut, afin que les artistes ne songent plus à visiter cette terre réprouvée, et que MM. les conseillers soient réduits à n'entendre jamais d'autre musique que celle dont on les régale à la cathédrale de Besançon et qui est tout-à-fait à la hauteur de leur goût et de leur sentiment musical.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Carlsruhe, 23 septembre.* — Hier il y avait fête ici; on donnait une représentation de *Robert-le-Diable*, pour les débuts de mademoiselle Zerr, jeune et brillante élève de M. Bordogni. M. Hartzinger était revenu exprès de Francfort pour chanter le rôle de Robert avec cette belle et pleine voix que l'on a tant et si justement admirée à Paris. La belle madame Fischer, qui a été vue dans le temps à Paris au Théâtre-Allemand, a fait de notables progrès; le rôle d'Alice lui fait honneur; elle l'a joué et chanté en artiste consommé. La jeune débutante, mademoiselle Zerr, a été beaucoup applaudie, et méritait de l'être; elle réunit à une jolie voix, qui n'est pas très forte en effet, une méthode parfaite, et il ne lui manque qu'un peu d'usage du théâtre pour être une artiste de talent.

*** *Vienne*, 11 septembre. — La société des Amis de la musique des Etats autrichiens vient de décider que la grande fête musicale sera célébrée cette année les 18, 19 et 20 novembre. Il y aura au moins mille exécutants. Le premier jour on donnera l'*Oratorio de Saint-Paul*, de M. Félix Mendelssohn Bartholdy, qui s'est chargé d'en diriger lui-même l'exécution. Le programme des deux autres jours n'est pas encore arrêté. — Le grand maréchal de la cour a promis à la Société de mettre à sa disposition, comme il l'a fait l'année dernière, le manège impérial et royal d'hiver pendant les trois jours de la fête. L'empereur, qu'une légère indisposition empêcha d'assister à la fête musicale de 1838, a déclaré qu'il assisterait avec sa famille à celle de novembre prochain.

*** *Rotterdam*.—On vient de publier ici une grande symphonie de M. F. Femy. Cette composition, qu'on dit remarquable, est dédiée à M. Cherubini, et publiée aux frais de la Société formée en Hollande pour l'encouragement de l'art musical.

*** *Francfort-sur-le-Mein.* — La foire a été très brillante ici, et le ténor Haitzinger, de Carlsruhe, est venu pour donner quelques *gastrollen* (représentations), qui ont obtenu un plein succès, surtout *le Barbier de Séville* et *Guillaume Tell*, de Rossini.

*** *Pesth* (Hongrie), 4 septembre.—La célèbre cantatrice, mademoiselle Jenny Lutzer, actuellement attachée au théâtre impérial et royal de l'Opéra allemand de Vienne, se trouvant de passage dans notre ville, a cédé aux instances de l'élite de notre haute société, et a rempli avant-hier le rôle de Rachel de *la Juive*, de MM. Scribe et Halevy, opéra qui n'avait pas encore été représenté ici et qui a obtenu un succès prodigieux. Nos *dilettanti*, pour témoigner à mademoiselle Lutzer leur gratitude de la grande jouissance musicale qu'elle leur avait procurée, et leur satisfaction de la manière dont elle avait rendu son rôle si difficile, tant sous le rapport du chant que sous celui du jeu, lui ont décerné des honneurs qui ont dépassé ceux dont la célèbre madame Dell' Occa-Schoberlechner a été naguère l'objet à Vienne. Après le spectacle, ils se sont rendus, munis de flambeaux, à la porte du théâtre destinée à l'entrée et à la sortie des artistes, et aussitôt que la cantatrice fut montée dans sa voiture, ils en ont dételé les chevaux et l'ont traînée à l'hôtel où elle logeait; ensuite ils ont fait pendant deux heures de la musique sous les croisées de l'appartement de la jeune artiste. Le lendemain, au moment où mademoiselle Lutzer devait partir de Pesth, ils se sont de nouveau assemblés devant sa demeure et lui ont demandé un souvenir. Elle parut sur le balcon, et, après un salut gracieux, elle détacha de son chapeau un magnifique bouquet de plumes et le leur jeta; mais comme ce bouquet disparut en un clin-d'œil parmi plusieurs personnes qui se l'arrachaient les unes aux autres et s'en disputaient jusqu'aux moindres morceaux, mademoiselle Lutzer qui, bien que pressée de partir, voulut satisfaire aussi celles qui n'avaient rien obtenu, et qui réitérèrent leur demande avec les plus vives instances, arracha les rubans qui ornaient les bonnets de ses femmes et les lança dans la rue. Il est inutile de dire que les dons de mademoiselle Lutzer furent accueillis avec les marques du plus grand enthousiasme par les admirateurs de son beau talent. Une vingtaine de jeunes gens, appartenant à nos premières familles, ont accompagné à cheval mademoiselle Lutzer jusqu'à une distance de deux milles (quatre lieues de France) de notre ville. Cette cantatrice se rend à Presbourg, auprès de sa famille.

Pour le Directeur absent : F. DANJOU.

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

6e Année. — 1839. REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS, N° 50.

JOURNAL DES ARTISTES, DES AMATEURS ET DES THÉATRES;

REDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, F. BENOIST, (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, CASTIL-BLAZE, PHILARETE CHASLES, F. DANJOU, STEPHEN HELLER, EDME SAINT-HUGUÉ, ELWART, FETIS père (maître de chapelle du roi des Belges), AD. GUÉROULT, JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, G. LEPIC, LISTZ, MARX, EDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, L. RELLSTAB (rédacteur de la GAZETTE DE BERLIN), GEORGES SAND, J.-G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT A LA REVUE et GAZETTE MUSICALE.

	Paris.	Départ.	Étrang.
3 m.	8	9 »	10 »
6 m.	15	17 »	19 »
1 an.	30	34 »	38 »

La Revue et Gazette Musicale paraît le dimanche et le jeudi de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la *Revue et Gazette Musicale de Paris*, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; et chez tous les marchands de musique de France.

Prix d'abonnement à la *Revue et Gazette Musicale*, 30 fr. par année.

IL SERA DONNÉ CHAQUE MOIS UNE LIVRAISON des *ARCHIVES CURIEUSES DE LA MUSIQUE*, et un *fac simile* de l'écriture de musiciens célèbres.

ANNONCES : 50 c. la ligne de 28 lettres.

Paris, Dimanche 6 octobre 1839.

SOMMAIRE. Un musicien de province, par Castil-Blaze. — Quel est l'auteur du *Te Deum?* par J. d'Ortigue. — Silves musicales, par H. Blanchard. — Nouvelles. — Annonces.

UN MUSICIEN DE PROVINCE.

Paris, cette capitale du monde musical, possède maintenant plusieurs orchestres admirables dont la principale mission est de jouer des contredanses, des valses, des galops. Les orchestres exécutent aussi des symphonies de Mozart, de Beethoven, des ouvertures de Méhul, de Cherubini, de Weber, d'Auber, d'Halevy et de Berlioz; mais c'est là une licence que les musiciens veulent bien se permettre, une débauche qui n'est pas toujours du goût de leur auditoire. On ne danserait point à la petite, à la Grande-Chaumière, à Tivoli, au Ranelagh, à Vincennes, à Choisy, à Saint-Cloud, si les nombreux violons de l'orchestre n'étaient accompagnés de l'auxiliaire précieux des violes, des violoncelles, des basses, et de tous les instruments de bois et de cuivre qui doivent broder ou soutenir l'harmonie. On veut des trombonnes et des flageolets; quand les grosses notes de la sacquebute s'avancent gravement sous le ramage brillant du flûtet, les jeunes filles dansent plus gaiement et le lourd paysan attrape la cadence.

Jullien, Baudouin, les frères Tolbecque, Musard, Veber, sont les inventeurs de ce genre de musique, trouvé, perfectionné dès sa création. Les virtuoses parisiens, bien que l'un soit Allemand, l'autre Italien, que le premier Jullien ait le teint des vierges d'Abyssinie, et que Jullien second soit né à *Partis* (le dictionnaire géographique écrit *Perthis*), les virtuoses prétendus parisiens sont les créateurs de ce genre de musique, s'il faut en croire certains journalistes de la capitale. Cependant les orchestres complets, bien sonnants, formidables, les grandes réunions de musiciens habiles, assemblés pour exécuter des airs de danse, ne sont une nouveauté que pour les Parisiens; ils existaient depuis plus de soixante ans dans le midi de la France lorsque Musard et ses rivaux en ont fait la brillante exhibition à Paris.

Les musiciens ne sont pas aussi nombreux dans les départements, non sans doute, mais ils savent se réunir pour les solennités religieuses, civiles et dansantes. L'étiquette, l'amour-propre, le point d'honneur, qui feraient dédaigner le bal aux artistes de notre Académie royale de musique, sont inconnus en province. L'orchestre du théâtre vient prendre place dans la salle du bal; un choix fait avec discernement parmi les ménétriers, oui, les ménétriers (on pourrait en citer d'une habileté prodigieuse) parmi les musiciens de régiments en garnison, vient compléter un corps de soixante ou quatre-vingts exécutants. Les principaux quadrilles sont disposés à l'instant pour faire manœuvrer avec un égal avantage les faibles et les forts, et tout marche à merveille. S'il s'agit d'une fête religieuse, on voit alors la troupe des amateurs accourir et prêter son précieux secours. Gardez-vous bien de juger les amateurs d'après les plaisanteries ridicules des vaudevillistes : le grotesque déversé sur la musique des amateurs ne saurait atteindre le plus grand nombre des virtuoses de la province. C'est là que l'on rencontre des talents du premier ordre, des musiciens consommés, des artistes qui viennent prendre le rang suprême à Paris quand il leur plaît de mettre à profit un art qu'ils n'avaient cultivé d'abord que pour leur agrément.

Le musicien de province, le maître qui se charge de l'éducation musicale des habitants d'une ville de 6,000 âmes, est un être parfaitement inconnu des personnes qui ne sont

pas à portée de l'entendre, de l'apprécier; c'est une existence à part. On ne peut s'imaginer quelle somme d'instinct, d'instruction, quelle aptitude à deviner on rencontre souvent dans ces modestes professeurs dont la science doit être universelle. Un seul de ces maîtres représente une Académie, un Conservatoire tout entier; et ce musicien qui sait tout, cet autre Pic de la Mirandole, prêt à toucher l'orgue, à donner des leçons de trombonne, de violoncelle et de galoubet, ne trouve pas toujours dans la musique un revenu suffisant pour l'entretien de sa famille, il faut qu'il ajoute une autre profession à celle de musicien, s'il veut jouir d'une certaine aisance.

Ces troubadours cumulent, ils figurent assez souvent sur les états du département en qualité d'huissiers. Si vos affaires vous conduisent chez un huissier, l'étude de cet officier ministeriel est un musée, un arsenal de musique où vous voyez appendus aux murs des instruments de toute espèce.

A ces talents, à cette industrie, le musicien dont nous allons nous occuper, Bernard, joignait encore une qualité rare et précieuse, celle d'homme d esprit. Fameux pour ses bons mots, toujours prêt à improviser une scène plaisante, laissant là les officiers et la musique pour ne songer qu'à ses facéties, Bernard avait l'insouciance de Panurge, la malice de Scaramouche; c'était une dernière édition du fou de cour; il eut le malheur d'arriver trop tard. François Ier aurait libéralement doté cet autre Triboulet; mais Bernard ne tenait point aux biens de ce monde et ne se piqua jamais de faire des économies. Un jour il entre dans une salle de vente : un objet qu'il ne voyait pas, qu'il ne se souciait nullement de voir, était sur la table. L'enchère s'avançait à pas lents, cinq sous, dix sous, tels étaient les degrés qui l'avaient porté de trois à quatre francs, lorsque Bernard s'écrie : — Allons, messieurs, un peu de vivacité, nous restons en chemin! A quinze francs! Personne ne dit mot et le meuble lui resta : c'était un prie-Dieu. Bernard venait d'employer tout ce qu'il possédait pour l'acquisition d'un bijou fort inutile pour lui.

Conter les faits et gestes de Bernard serait très gai sans doute, mais ces détails m'éloigneraient trop de mon sujet. Il faudrait écrire un volume qui, certes, serait bien digne de l'affection des amateurs qui se plaisent à la lecture des prouesses de Scaramouche et de Lazarille de Tormes. Je ne citerai qu'un seul trait; il fera connaître la soudaineté de l'esprit, la prestesse d'exécution de l'huissier-troubadour.

Les contrôleurs des matières d'or et d'argent arrivent à D*** au moment où les orfévres et joailliers de cette ville ne les attendaient point; leurs joyaux et bijoux n'étaient pas marqués aux poinçons de l'État. Comment échapper à cette infidélité flagrante? Cacher tous ces objets, c'était encore récéler la contravention : des orfévres doivent toujours avoir une certaine quantité de marchandises en magasin. Les livrer à l'examen des contrôleurs, c'était s'exposer à de fortes amendes, à des condamnations ruineuses. Que faire? L'alarme était dans toutes les boutiques des argentiers. Les orfévres oubliaient un instant leur rivalité; ils s'étaient réunis et délibéraient pour se défendre contre l'ennemi commun et prévenir le malheur qui les menaçait. Bernard vient à passer dans la rue, on le voit, on l'appelle, en deux mots l'affaire est expliquée, et le troubadour dit à l'assemblée : — Rassurez-vous, laissez tout en place, je vous réponds de tout. — Mais...— Point d'objection; faites ce que je vous dis; c'est aujourd'hui le 15 juillet, il est sept heures du matin, les contrôleurs sont arrivés hier au soir, je suis venu fort à propos; il est temps encore, je vais les voir, je vais arranger cette affaire, allez chacun à votre poste, je me rends au mien.

Bernard se présente à l'auberge avec les ustensiles d'un perruquier et dit qu'il est mandé par MM. les contrôleurs pour les raser, coiffer, accommoder. On savait bien que cette affaire n'était guère dans les attributions de Bernard; mais on devina qu'il s'agissait de quelque nouvelle plaisanterie, et le perruquier bouffon monta librement. Les contrôleurs applaudissent à la conversation spirituelle et pleine d'intérêt de leur Figaro, ils lui adressent des compliments sur la légèreté de sa main; soit qu'il tienne le rasoir ou le peigne, ils sont enchantés de leur coiffeur et voudraient l'emmener à Marseille. Bernard reçoit les félicitations avec reconnaissance. Un essaim de mouches voltigeait autour des contrôleurs qui achevaient leur toilette; Bernard les chassait avec sa serviette. —Vous avez bien des mouches ici, dit un des fonctionnaires. — Énormément, c'est la plaie du pays; nous avons plus de mouches ici qu'il n'y en a sur les Palus-Méotides; ce n'est rien encore, vous êtes dans une chambre close, mais dans la rue, c'est à n'y pas tenir; j'ai été obligé de me couvrir le visage pour arriver ici sans être aveuglé.

Les contrôleurs se mettaient en marche pour aller faire leur visite; le malin perruquier les suit, et voit avec plaisir que les mouches, les abeilles, les guêpes, les frelons volant par myriades au rendez-vous qu'il leur a donné. Un nuage d'insectes bourdonne sans cesse autour des infortunés contrôleurs, couvre leur figure, les pique, offusque leurs yeux au point qu'ils se retirent après avoir parcouru les magasins des orfévres sans avoir pu signaler la moindre contravention; ils furent obligés de s'en rapporter à la bonne foi de ces industriels. Ce Bernard avait donc le pouvoir de commander aux mouches, aux frelons? Oui, sans doute, en employant le miel en guise de pommade, en poudrant les contrôleurs avec du sucre, il les avait accommodés comme des beignets sortant de la poêle.

La révolution vint mettre un terme aux joyeusetés de Bernard. Il partit pour l'armée, fit les campagnes d'Italie et d'Égypte; et je le connus à son retour.

Tous les musiciens de la ville se proposent de faire une bonne œuvre, et je viens vous proposer d'être de la partie. Ne vous effrayez pas : la musique sans doute ne vaudra pas le diable, mais nous aurons fait entrer quelques écus dans la bourse d'un brave homme, d'un chanteur qui s'est fait maître d'école après avoir quitté le théâtre; sa femme, sa fille, sa belle-sœur l'aideront pour donner une représentation à son bénéfice. Cet ex-ténor chantera les rôles de Dermont dans *Maison à vendre* et de Colin dans le *Devin du village*. Ce sont des rôles dans lesquels il a brillé à Nîmes, à Montpellier; le succès est certain comme la recette. — Mais je ne vois qu'un homme dans cette troupe improvisée, et pour jouer *Maison à vendre* il en faut trois. — Je le sais, mais les dames veulent bien prendre des habits d'homme et représenter Ferville, Versac et le devin. Nous jouerons l'ouverture de *la Caravane* entre les deux pièces pour vous faire briller. — Et comment? — Vous jouez du haut-bois. — Si l'on veut. D'ailleurs il n'y a pas d'instrument, l'excuse est sans réplique. — D'accord; mais nous avons un basson, et vous en jouerez; je suis obligé de prendre le violon pour guider nos acteurs en exécutant leur partie; vous me remplacerez à la basse, il faut que cette partie soit tenue par un musicien à toute épreuve. — Je ne connais pas du tout le basson. — Vous jouez du hautbois, l'anche est la même dans les deux instruments, leur doigté n'est pas sans rapport, une leçon suffirait, je puis vous en donner deux; vous en saurez plus qu'il ne faut pour exécuter une partie de basse. On ne sera pas plus difficile ici qu'on ne l'est à Draguignan, où Carbonetti, dans les promenades civiques, joue du basson en conduisant son marmot par la main, il ne peut faire que trois notes, encore faut-il que l'on tienne la clef de ton de *fa*.

Je me dévouai : Bernard me donna une première leçon, elle dura quatre heures ; et le lendemain je jouai ma partie de basson d'une manière très satisfaisante. J'attaquai bravement les fusées de l'ouverture de *la Caravane*, et triomphai de cette difficulté ; mon maître se fit applaudir dans le solo de hautbois qu'il dit parfaitement avec la clarinette. Je ne vous donnerai pas de détails sur cette singulière représentation, j'aime mieux revenir à ma leçon, à ses entr'actes surtout qui étaient d'une longueur démesurée. Il fallait bien reprendre haleine, et rien n'essouffle comme les premières leçons prises sur un instrument à vent ; on fait une dépense exagérée d'air, et les poumons s'accommodent peu de cette fourniture trop libérale. Pendant ces entr'actes, les temps d'un repos que mon peu d'expérience rendait nécessaires, je voulais faire causer mon maître. Je possédais fort bien le répertoire de Bernard ; je savais mieux que lui ses faits et gestes, ses bons mots, ses malices, mais c'était son vieux répertoire, et je tenais à me compléter en apprenant du nouveau.

—Nous voilà bientôt à la fin de l'an XI de la république, et tout ce que je sais de vous tient à l'ancien régime. Il faut absolument que vous me disiez vos aventures, que vous me contiez les bons tours que vous avez joués en Italie et sur la rive africaine, et comment vous vous êtes comporté avec les Turcs et les sultanes.

— N'allez pas me rappeler de si cruels souvenirs, s'écria Bernard d'un ton de voix lamentable. Je suis maintenant l'homme du monde le plus sage et le plus sérieux.

— Eh quoi ! Bernard, le joyeux compagnon dont la présence suffisait pour exciter les transports de la gaieté la plus franche et la plus vive, le plaisant de bon goût, le Scaramouche par excellence.....

— N'existe plus.

— Vraiment ?

— Il n'est plus de ce monde.

— Et c'est vous qui me le dites.

— Je dois le savoir mieux qu'un autre, il a été condamné à mort.

— Par contumace?

— Non. Bien mieux, il a été exécuté.

— Mais ceci devient intéressant. Je préfère déjà votre drame à la plaisanterie la plus amusante ; contez, je vous prie. Auriez-vous donc commis quelque crime dans un accès de jalousie ou de violence?

— Eh non ! je n'ai jamais tué personne, ce qui veut dire que je n'ai mis à mort que des Turcs, des Arabes, des Mameloucks, et c'est à cause de ces meurtres légitimes que j'ai reçu la croix ; c'est pour une facétie la plus innocente que je me sois permise, c'est pour un jeu d'enfant que l'on a eu la cruauté de m'exécuter en présence de l'armée d'Egypte et de ces chiens de Turcs qui riaient dans leur barbe tandis que je me livrais aux contorsions les plus atroces.

Les généraux, les rois, les sultans, les empereurs se jouent de la vie des hommes, ils en sacrifient par milliers pour contenter leur ambition ; faut-il donc s'étonner que Bonaparte, oui, l'illustre Bonaparte, ait voulu rayer du contrôle des vivants un pauvre diable pour satisfaire la vanité d'un troupeau d'imbéciles, qu'il l'ait condamné à mort sur-le-champ, d'un seul mot, d'un seul geste, et fait exécuter avec la même promptitude ! D'autres vous diraient que ce fut à propos de bottes ; moi qui tiens à être exact dans le récit de cette aventure mémorable, je vous dirai que ce fut à propos de pantoufles ; et voici comment ce drame tragique eut son prélude et son dénouement.

Nous étions au Caire ; ces chiens de Turcs, je dis chiens pour me servir d'un mot honnête, ces chiens de Turcs s'étaient révoltés plusieurs fois, et nous les avions mis à la raison en massacrant tous ceux que nous pouvions atteindre ; l'armée se ruait sur la ville, tuait gens et bêtes, et quand les morts avaient cessé de crier on s'arrêtait : justice était faite. Cette manière expéditive d'administrer la police épargnait bien des frais de procédure et des formalités fastidieuses, ce qui ne l'empêchait pas d'avoir aussi des inconvénients : bien des Français manquaient à l'appel après les échauffourées. Notre général en chef décida qu'il ne fallait point recourir trop souvent à ce moyen de correction facile, mais dispendieux ; il tint à peu près ce discours aux gouverneurs du Caire, aux autorités locales : « Si vous vous révoltez, je vous extermine ; le châtiment suit la faute avec la rapidité de l'éclair ; nos sabres sont là toujours prêts à vous tailler en pièces ; et la mitraille a bientôt balayé vos places publiques, renversé vos groupes turbulents ; il m'en coûte d'en venir à des mesures de rigueur que je veux bien ne pas employer s'il vous plaît de rester en paix au sein de votre capitale. Laissons les armées vider nos querelles dans les champs de l'Egypte et de la Syrie, et cessons de nous battre au milieu de vos habitations. Si je vous propose cette trève, cette trève intérieure, c'est dans l'intérêt de la ville, car à la première révolte je la réduis en cendres ; c'est dans l'intérêt de votre patrie. Je vous donne trois heures pour y réfléchir.

Les Turcs consentirent à signer le traité proposé ; la paix citadine fut jurée le lendemain sur le Koran dans la mosquée d'Hassan. De part et d'autre on donna la plus grande pompe à cette cérémonie solennelle. J'étais à mon poste, le trombonne à la main. Nous défilâmes en exécutant *la Marseillaise, la Marche des Tartares*, le pas redoublé de Cotel, celui de la bataille d'Ivry. Calegari, notre chef, un Napolitain plein de talent, nous conduisait et jouait la partie de clarinette avec une verve admirable. Je poussais des sons à faire trembler les dômes du temple musulman ; notre harmonie était parfaite. Les Turcs nous écoutaient avec indifférence ; ils ne comprenaient rien à notre musique : nous jetions des perles devant des chiens. Toujours le malhonnête.

Les barbares eurent leur tour et firent bientôt éclater l'épouvantable charivari de leurs instruments ; c'était à faire fuir les chats du quartier. Eh bien ! ce fracas discordant vint consoler, réjouir toutes les oreilles turques ; un air de béatitude, un sourire de ravissement brille sur toutes ces figures, le peuple sautait de joie. Nous eûmes la place d'honneur ; notre corps de musique se porta sur la droite du portique et continua de jouer tandis que le cortége entrait dans la mosquée. Je fis alors bien des fausses notes ; mon instrument, le trombonne le plus juste de l'armée, ne faisait plus entendre que des grognements burlesques. Essayez de rire en jouant du trombonne et vous en jugerez. Je riais aux éclats dans mon embouchure en voyant ces fils de grands dignitaires turcs arriver gravement sur dix de front, s'arrêter sur le seuil et reprendre leur marche après avoir laissé vingt pantoufles sur le carreau. Une autre file succédait à la première, posait ses pieds juste vers les talons des babouches déposées, et laissait les siennes rangées avec un ordre, une symétrie admirables. Quand tout le monde eut passé, quand toute l'assemblée fut entrée en laissant sa chaussure à la porte, le parvis était couvert d'un océan de pantoufles vertes, jaunes, bleues, rouges, violettes ; c'était le plus singulier étalage que j'aie jamais vu ; c'était un mélange de couleurs, une mosaïque bizarre, mais d'un aspect très réjouissant.

La musique turque était allée je ne sais où pendant que les hautes parties contractantes accomplissaient leur pacte religieux dans la mosquée. Mes camarades avaient opéré leur retraite jusqu'au moment où le roulement des tambours annoncerait la sortie du cortége, moi seul étais resté

les bras croisés, planté sur mes pieds, et les yeux arrêtés sur la précieuse et singulière collection de pantoufles. Je me plaisais à jouir d'une seconde représentation du spectacle dont j'avais été témoin, j'attendais avec impatience le moment où tous ces pieds rentreraient dans leurs chaussures reprises avec le même ordre déjà suivi pour les déposer.

Les idées comiques viennent souvent frapper mon imagination. Dès qu'une pensée de cette espèce m'arrive, il faut que je l'exécute, quelque diable m'inspire, le bon ou le mauvais tour est joué, qu'importent les résultats? advienne que pourra ! Vous avez deviné que je mêlai toutes les pantoufles, je les battis comme on ferait au jeu de cartes, me promettant un plaisir sans pareil quand je verrais mes sublimes Turcs chaussés à droite d'une babouche verte, tandis que leur pied gauche porterait une jaune, une rouge ; c'était charmant. Je riais d'avance de ces petites dispositions, puis j'allai rejoindre mes camarades. Je ne voulais pas m'amuser tout seul, et je leur fis une entière confidence.

Le tambour nous rappelle en trois sauts, nous voilà tous au port, jouant *la Marseillaise*, toujours *la Marseillaise*, pour le défilé du cortége, et l'exécution d'une petite pièce que j'avais préparée à l'insu des autres; elle ne fut point aussi gaie que je me l'étais imaginé. A l'aspect de ce burlesque mélange, la procession turque recule d'horreur, il semblait qu'elle venait de marcher sur des serpents. L'indignation se peint sur toutes les figures, des murmures de mauvais présages ont frappé mon oreille, la gravité de la marche est troublée, l'alarme se communique bientôt dans l'intérieur. On arrive en tumulte, et l'œil étincelant, la main sur le poignard, la troupe courroucée crie à la profanation ; elle se révolte et pense que la cérémonie religieuse célébrée avec tant de pompe n'était que le prétexte d'une mystification, d'une insulte faite au peuple égyptien, et qui s'adressait au saint prophète comme à la dignité musulmane. Tous parlaient à la fois ; on ne savait auquel entendre. Si les harangues de ces orateurs étaient discordantes, on voyait du moins qu'ils étaient tous animés du même esprit. Les prêtres lançaient l'anathème sur les Français ; le peuple accourait et prenait déjà part à la querelle ; on brandissait les yatagans, les sabres ; on voyait briller la lame des poignards; de toutes parts on invoquait Allah, tout annonçait une terrible explosion.

Le général Bonaparte s'avança au milieu du groupe mutiné : « Cessez, leur dit-il, d'accuser l'armée française d'une offense indigne de sa loyauté. Je partage vos sentiments, et pour vous le prouver, pour vous donner satisfaction entière, je saurai trouver le coupable et le faire punir à l'instant. » En disant ces mots, son regard se portait sur notre corps de musique. Nous étions sous sa main ; il semblait deviner que le coup était parti de là. « Vous connaissez le coupable, c'est à vous tous que je m'adresse, vous le connaissez : est-il parmi les musiciens ou les tambours? Nommez-le, je vous l'ordonne. » Tous mes camarades se taisent. « Il est parmi vous, j'en suis sûr, votre silence me le dit; si vous vous obstinez à ne pas le nommer, vous serez décimés; vous êtes quarante, un seul serait puni, j'en livrerai quatre à la rigueur des lois militaires : même silence. J'applaudissais à la fermeté de mes camarades, je me flattais d'échapper à la bourrasque, non pas au prix du sang de mes amis, je me serais livré cent fois plutôt que de compromettre leur vie, mais j'espérais, je ne sais trop pourquoi, j'espérais que le drame n'arriverait pas à ce tragique dénouement. J'espérais encore lorsque je sentis une main se poser lourdement sur mon épaule : un damné Turc m'avait désigné du doigt, et son accusation muette avait suffi pour me livrer à la justice expéditive de notre général en chef. Je fus à l'instant saisi, condamné, couché, lié sur un canon dont le coup devait me couper en deux. Reposant sur mes pieds, mon corps s'allongeait sur le fatal instrument du supplice, j'étais posté comme pour jouer à la main-chaude, avec cette différence que mes poignets étaient retenus par des cordes au-delà de ma tête, la bouche du canon me touchait la poitrine. Au commandement de son chef, l'artilleur dirige sa mèche sur la lumière ; je vois la poudre s'enflammer, tous mes nerfs se crispent, mes cheveux se dressent, je fais un effort prodigieux, et m'appuyant sur les liens qui serraient mes poignets, je m'élance en avant pour sauter à cheval sur le canon. Je ne réussis pas tout-à-fait dans l'exécution de ce tour d'adresse, une seule jambe arriva au point où je me dirigeais, et je fus assez heureux pour tomber de côté : le coup part, il ne me touche point. Le général voulait recommencer et me faire attacher de manière à m'interdire tout exercice de voltige, les Turcs s'y opposèrent assez gracieusement. Le duel entre le musicien et le brutal instrument avait eu lieu, j'avais essuyé le feu de mon adversaire, le sang coulait, mes poignets étaient cruellement écorchés, les témoins déclarèrent que l'honneur était pleinement satisfait. On coupa mes liens, et je profitai de ma liberté pour remercier hautement la compagnie turque et française, et serrai très affectueusement la main aux artilleurs qui m'avaient favorisé de tout leur pouvoir en donnant aux cordes assez de jeu pour me permettre le saut de carpe. Chacun s'était chaussé bien ou mal, je vous assure que je n'eus pas envie d'y regarder.

Là s'arrêta le récit de Bernard, et lecteur me pardonnera de lui avoir rapporté cette anecdote, qui, bien qu'elle n'ait aucun trait à la musique, rentre dans le sujet de cet article, la vie aventureuse, nomade, *bohémienne* des musiciens de province autrefois. Il y avait du Scaramouche et du Lazarille de Tormes dans ces gens-là. Roués, flâneurs, prêts à tous les métiers, à toutes les entreprises. Beaumarchais a reproduit de main de maître dans Figaro le type qui se perd de jour en jour, déjà on ne le trouve plus guère que dans certaines villes reculées du Midi, où, dans quelques années, il aura disparu, lui aussi, absorbé dans les sociétés philharmoniques.

CASTIL-BLAZE.

QUEL EST L'AUTEUR DU *TE DEUM* ?

Les seules opinions qui aient eu quelque crédit parmi les savants sur l'auteur du *Te Deum*, sont celles qui attribuent cet hymne ou à saint Hilaire, ou à saint Ambroise seul, archevêque de Milan, ou bien encore à saint Ambroise et à saint Augustin. Dans une récente et curieuse dissertation insérée au tome 2 des *Mémoires de la Société des Antiquaires de l'Ouest*, M. l'abbé Cousseau, après avoir passé en revue les diverses traditions à cet égard, n'hésite pas à renvoyer à saint Hilaire, évêque de Poitiers, l'honneur de cette grande inspiration.

Comme cette question doit nous intéresser doublement, et parce qu'elle n'est pas sans importance dans l'histoire générale de la musique, et parce que notre orgueil national doit se préoccuper de sa solution, nous allons présenter ici une analyse du travail de M. l'abbé Cousseau. L'écrivain s'efforce de montrer d'abord que l'hymne du *Te Deum* n'a pu être composé par saint Ambroise et saint Augustin ensemble. A l'en croire, l'unique témoignage sur lequel cette opinion repose, c'est une ancienne chronique que l'on fait remonter jusqu'à saint Dace, évêque de Milan, mort en 551, suivant laquelle, aussitôt après le baptême de saint Augustin, saint Ambroise et lui, par une inspiration sou-

daine de l'Esprit-Saint, auraient entonné ce cantique et l'auraient chanté au grand étonnement de tout le peuple (1).

Sans trop s'attacher à faire ressortir ce qu'il y a d'invraisemblable à ce qu'une hymne toute d'enthousiasme, d'un élan si spontané, et dont le mouvement est évidemment d'un seul jet, soit le produit de deux conceptions différentes, l'auteur de la dissertation a recours à deux arguments pour ébranler l'autorité de la prétendue chronique de saint Dace. En premier lieu, il oppose le silence que gardent, sur un fait aussi extraordinaire, et le prêtre Paulin, historien si bien instruit de toutes les circonstances de la vie de saint Ambroise, et Possidius, disciple de saint Augustin, qui a écrit sa vie avec tant de soin et d'exactitude, et saint Augustin lui-même qui, dans ses *Confessions*, raconte avec tant de simplicité et de candeur les moindres détails de sa conversion et de son baptême. Il est difficile de concevoir, en effet, qu'un pareil événement, qui eût été universellement connu s'il eût été vrai, n'ait jamais été l'objet même de la plus simple allusion de la part des nombreux écrivains du ve siècle qui se sont si complaisamment étendus sur le compte des deux célèbres docteurs, et qu'il en ait été fait mention pour la première fois dans une chronique du vi^e^ siècle. C'est là, sans aucun doute, dit M. Cousseau, déjà un terrible préjugé contre la vérité du récit de saint Dace. En second lieu, il s'élève contre l'existence de la même chronique, affirme qu'elle est postérieure à saint Dace de plus de quatre cents ans, qu'elle contient enfin, sur la conversion de saint Augustin, des détails contredits par saint Augustin lui-même, et entièrement indignes d'un homme grave et habile tel qu'était saint Dace. C'est ce qu'ont démontré de la manière la plus péremptoire les PP. Ménard (*Sacr.*, p. 400) et Mabillon (*Analect.*, t. I, p. 5), suivis depuis par tous les savants. Aussi les hommes instruits ont-ils fini par abandonner l'opinion que cette chronique avait accréditée parmi les érudits sur l'origine du *Te Deum*.

Deuxième question : Saint Ambroise ne serait-il pas l'auteur de ce cantique? Le nom d'*hymnus ambrosianus* donné au *Te Deum* par un grand nombre de manuscrits ne suffirait-il pas pour montrer qu'il est l'ouvrage de ce saint docteur?

Observons ici que saint Benoît, dans sa règle, appelle également ambrosiennes (*ambrosianum*) toutes les hymnes qu'il prescrit pour chaque heure de l'office divin. Mais les plus habiles interprètes de sa règle s'accordent tous à dire qu'on appelait communément de ce nom toutes les hymnes, soit parce qu'elles avaient été composées à l'imitation de celles de saint Ambroise, soit parce qu'il avait contribué plus qu'un autre à en propager l'usage dans l'Eglise, soit enfin parce qu'elles faisaient partie du rit ambrosien, de même qu'aujourd'hui nous comprenons sous la dénomination de *mélodies grégoriennes* tout ce qui fait partie du corps du plain-chant.

Mais si saint Ambroise avait réellement composé le *Te Deum*, concevrait-on que saint Augustin, qui cite souvent les hymnes de ce docteur avec éloge, n'en eût jamais dit un mot, lui qui révérait saint Ambroise comme son maître et son père dans la foi? Il y a plus encore, et si l'on ne saurait produire aucun témoignage en faveur de l'opinion qui attribue le *Te Deum* à saint Ambroise, les écrits du même saint Augustin et de quelques autres auteurs fournissent un argument bien plus fort. En nous faisant connaître douze hymnes qui sont certainement de saint Ambroise, ils nous offrent des objets de comparaison d'un grand intérêt pour la solution de la question présente.

Si l'on examine attentivement les éléments qui ont présidé à la formation de ce système de chant ecclésiastique connu dans l'histoire sous le nom de *chant ambrosien*, on se convaincra que le principal but de saint Ambroise fut d'assujettir le chant au rhythme poétique, et d'asservir la mélodie aux lois du mètre. Or, ajoute M. l'abbé Cousseau, les douze hymnes citées par saint Augustin et les autres autorités sont toutes en vers métriques, sont toutes d'une coupe et d'une forme régulières; rien n'y ressemble à la marche libre, à l'allure indépendante du *Te Deum* (1). Aussi le savant D. Ceiller, dans son *Histoire des auteurs ecclésiastiques*, affirme-t-il que ceux qui sont tant soit peu versés dans la critique, ne songent plus à attribuer à saint Ambroise ce majestueux cantique.

Troisième question : Saint Hilaire, évêque de Poitiers, est-il l'auteur du *Te Deum?*

D'abord, il est constant que saint Hilaire est auteur d'une liturgie, et qu'il a composé des hymnes; mais ce que l'on cherche vainement en faveur de saint Ambroise, de saint Augustin, et de tout autre, à savoir une assertion positive d'un auteur ancien, instruit et grave, on le trouve pour saint Hilaire. Ce témoignage est celui d'Abbon, abbé de Fleury, l'un des hommes qui brillèrent avec le plus d'éclat au milieu des ténèbres du xe siècle. Il nomme saint Hilaire, évêque de Poitiers, comme l'auteur bien connu du *Te Deum;* il en parle comme d'une opinion constante et qui n'admettait alors aucune discussion. Ayant occasion d'expliquer quelques règles de grammaire, il apporte en exemple un verset de ce cantique, et dit : « In Dei palinodiâ quam composuit Hilarius, Pictaviensis episcopus, non » juxtà quorumdam imperitorum errorem *suscepisti*, sed » potiùs *suscepturus* legendum : *Tu ad liberandum* » *suscepturus hominem*, etc. »

Maintenant, si nous examinons le *Te Deum* en le confrontant avec d'autres morceaux dont saint Hilaire est l'auteur avéré, nous serons frappés de la ressemblance et de l'analogie qui existent entre eux. Ainsi que nous venons de le dire, les formes du *Te Deum* ne sont pas les formes régulières de la poésie latine; ce sont les formes plus hardies, plus dithyrambiques de la poésie hébraïque, de celle de David et d'Isaïe. Or, le chant d'église qui ressemble le plus au *Te Deum* par le ton, par le mouvement, même par les idées, est le *Gloria in excelsis*. Hé bien! le *Gloria* est universellement attribué à saint Hilaire; et Alcuin, si versé dans l'étude des anciens rites, Remy d'Auxerre, Hugues de Saint-Victor et plusieurs autres, citent d'un commun accord l'évêque de Poitiers comme l'auteur ou plutôt comme l'heureux continuateur du chant commencé par les anges à la naissance du Sauveur.

Mais un rapport plus frappant encore se fait remarquer entre le *Te Deum* et un passage du livre de *la Trinité*, de saint Hilaire, dans lequel on trouve les idées, et pour ainsi dire le plan de l'hymne. Notons ce passage : *An honorem à nobis expostulabat..... quem Archangeli, et principatus, et potestates..... æternis et indefessis in cœlo vocibus laudant : et laudant quia ipse invisibilis Dei imago omnes in se creaverit, sæcula fecerit, cœlum firmaverit, astra distinxerit, terram fundaverit, abyssos demerserit, ipse deinceps homo natus sit, mortem vicerit, portas inferi fregerit, cohæredem sibi plebem acquisiverit*,

(1) « In quibus fontibus, prout Spiritus Sanctus dabat eloqui illis; *Te Deum laudamus* decantantes, cunctisque aderant audientibus et videntibus, simulque mirantibus, id posteris ediderunt, quod ab universâ ecclesiâ catholicâ usque hodie tenetur et religiosè decantatur. » (Apud Muratori, *Script. rer. ital.*, t. IV.)

(1) « Vers sans mètre, sans nombre et sans cadence; tout ex» prime un enthousiasme nourri au feu de la divinité. » Ainsi parle Feller dans sa belle analyse esthétique du *Te Deum*. (*Dict. hist.*, art. *saint Ambroise*.)

carnem in æternitatis gloriam ex corruptione transtulerit? De pareilles idées, s'écrie M. Cousseau, si fortement empreintes dans l'esprit du saint docteur, ont dû passer comme d'elles-mêmes dans une œuvre d'enthousiasme où l'âme ne fait, pour ainsi parler, que répandre ce dont elle est remplie. Il faut faire remarquer encore la force avec laquelle l'auteur du *Te Deum* insiste sur la divinité du Christ : *Venerandum tuum verum et unicum filium..... Tu patris sempiternus es filius.* On ne peut s'empêcher de reconnaître là saint Hilaire dont tous les travaux et tous les écrits n'ont eu pour but que la défense de cette vérité fondamentale contre l'hérésie des Ariens. Ce n'est pas tout : on trouve encore dans ce magnifique cantique matière à de nouveaux et curieux rapprochements. Le poëte, s'adressant au Fils de Dieu, s'écrie dans les transports de sa reconnaissance : « O Christ! vous êtes le » roi de gloire, vous êtes le fils éternel du Père. C'est vous » qui, voulant entreprendre la délivrance de l'homme, » n'avez pas eu horreur du sein d'une vierge. »

> Tu rex gloriæ, Christe;
> Tu patris sempiternus es filius.
> Tu ad liberandum suscepturus hominem, non horruisti virginis uterum.

L'auteur de la dissertation rapproche ces versets d'un second passage du livre de *la Trinité*, et y trouve le même fonds d'idées, les mêmes expressions et le cachet du même génie, avec cette seule différence que dans le livre de *la Trinité*, où le docteur discute, la pensée et le sentiment sont développés avec plus d'étendue, tandis que, dans le cantique, ils sont jetés en traits rapides à travers une foule d'autres sentiments et d'autres pensées. « Celui qui est » l'image du Dieu invisible, lit-on dans le livre de *la Trinité*, ne s'est point soustrait à la honte d'une naissance » humaine; il n'a point hésité à passer par la conception, » l'enfantement, les cris de l'enfance, le berceau, en un » mot, par toutes les ignominies de notre nature..... Le » fils unique de Dieu, Dieu lui-même, dont la génération » dans le sein de son père est ineffable, a bien voulu se » renfermer dans le sein d'une vierge, et y prendre la » forme et les accroissements du corps humain. Que si » quelques uns viennent à penser que tout cela est indigne » de Dieu, qu'ils se reconnaissent donc d'autant plus re- » devables à sa bonté qu'il a mieux oublié ce qui convenait » à sa majesté. »

Il est essentiel aussi de signaler dans le *Te Deum* des termes qui appartiennent tout-à-fait à la langue de saint Hilaire, par exemple : les mots *majestas*, *venerari*, répétés chacun deux fois, et le mot *proclamant* (1).

De tout ce qui précède, l'auteur de la dissertation conclut que c'en est assez pour assurer à saint Hilaire la gloire d'avoir composé le *Te Deum*.

Quant à la circonstance dans laquelle ce cantique aurait été chanté la première fois ou improvisé, M. l'abbé Cousseau, tout en avouant qu'il l'ignore absolument, fait une supposition bien propre assurément à flatter l'amour-propre des habitants de Poitiers, mais trop gratuitement hasardée pour que l'histoire puisse en prendre note.

Nous pensons, quant à nous, que les formes obligées d'un discours lu en séance académique, ont dû, en certains endroits, autant qu'un sentiment de patriotisme fort louable, imposer à l'auteur un ton d'affirmation auquel il ne souscrivait peut-être pas entièrement dans le fond de sa pensée. On peut donc faire telles réserves que l'on voudra relativement à l'opinion de l'écrivain; mais il restera toujours de cette discussion fort habilement soutenue d'ailleurs, qu'elle répand de nouvelles lumières sur un fait controversé jusqu'ici, et que le *Te Deum* est au moins d'origine gauloise, ce qui nous suffit pleinement (2).

C'est là, pour nous, un assez beau titre, pour que nous prenions la peine de le revendiquer.

JOSEPH D'ORTIGUE.

(1) Voir l'emploi et le sens de ce mot, lib. II, *De Trinit.*, nº 27, où il se rencontre deux fois; lib. III, nºˢ 11, 12; *in Constant.*, nºˢ 7, 17; *in Ps.* XIII, nº 3, etc. — Quant à l'expression *gloriâ munerari* qui termine le verset *Æterna fac*, l'auteur de la dissertation observe qu'elle est particulière au diocèse de Poitiers; effectivement toutes les autres versions que j'ai consultées, romaines et parisiennes, portent *in gloriâ numerari*. Cependant Meibomius, qui, dans sa préface des *Antiquæ musicæ auctores septem*, a noté le *Te Deum* suivant les notations grecque et latine, a écrit *gloriâ munerari*. Je désire que M. Cousseau trouve là une confirmation de son opinion, bien que Meibomius appelle le *Te Deum* l'œuvre de saint Ambroise et de saint Augustin.

(2) La dissertation montre en effet qu'il paraît pour la première fois dans la Gaule.

SILVES MUSICALES.

MM. de Vicq et Rigel. — Neukomme. — Ambroise Thomas. — Fessy et Miné. — J.-B. Streicher. — Lavainne. — Charles Delioux.

On ne prévoit pas quelle est la responsabilité qu'on assume sur soi lorsqu'on se fait trompette de célébrité, autrement dit journaliste. Pour peu que vous tourniez l'éloge avec adresse, que vous sachiez donner une sorte de grâce madrigalesque à votre phrase, brrrrr ! comme dit si gaiement mons Figaro, vous voyez surgir de tous côtés, accourir, tomber, pleuvoir sur vous les réclamations directes et indirectes, car il en est de cela comme des impositions, il y en a de toutes sortes.

Il y a plus : êtes-vous porté à la critique? avez-vous l'humeur railleuse, l'esprit acerbe? on vous sollicite encore, sachant bien qu'il n'y a que les hommes et les ouvrages médiocres ou nuls dont on ne dise rien; et qu'il faut encore un certain mérite pour que la critique s'occupe sérieusement de vous, ou vous lance une bonne épigramme. Nous avons enfin entendu formuler franchement ainsi par beaucoup d'artistes cet amour, cette soif de publicité qui travaille une grande partie de la société, parce qu'elle mène à la célébrité, et par suite à la fortune : — Parlez de moi comme vous voudrez, mais parlez-en. — D'autres moins francs, esprits méticuleux, emploient force circonlocutions pour obtenir le même résultat. — Je ne prétends pas vous influencer, vous disent-ils, je connais votre impartialité, etc., etc., etc. — Tout cela se traduit par la formule ci-dessus : Parlez de moi. Et au fait, ils ont raison. Qu'est-ce que la littérature, la musique, la peinture, sans les mille voix de la renommée, sans cet organe multiple du journalisme qui propage toutes les productions de l'entendement humain? Le journalisme! c'est la vie, c'est l'amour avec ses dépits, ses contrariétés, ses querelles, sa jalousie et sa poésie. Le journalisme! c'est le fouet qui tombe quelquefois injustement sur de paisibles et bons animaux, mais qui stimule le coursier paresseux; c'est le couteau avec lequel on se coupe le doigt, mais avec lequel aussi on divise par petites portions agréables une succulente tranche de beefsteack ou l'aile d'un poulet délicat; c'est le glaive qui se plonge dans le sang, mais qui donne la gloire à toute une nation; c'est la vapeur qui lance quelques individus dans l'air et les brise, mais qui rapproche les distances et

double les richesses d'un pays par l'activité, le commerce et les rapides relations; c'est un mélange composé de bien et de mal, pour me servir d'un lieu commun. De tout quoi l'on peut conclure que le journalisme n'est pas moins nécessaire à la marche et au bien-être de l'humanité que le pain, les femmes et la musique dont on voudrait vainement se passer.

Sans le journalisme spécial on ne saurait pas que la musique se propage en France, et civilise nos départements; on ne saurait pas qu'indépendamment des bons pâtés que produit Abbeville, cette cité renferme une excellente école de musique sous la surveillance d'un amateur plein de goût, de savoir et de dévouement à l'art, chose que nous aimons à proclamer ici, quoique M. de Vicq ne nous ait point adressé la requête dont nous avons parlé plus haut. L'école d'Abbeville qui possède deux excellents professeurs, MM. Dimpre et Piquet, a donné, vers la fin du mois passé, une séance solennelle de musique religieuse dont Jomelli, Haydn et Mozart ont fait les frais. On ne pense pas encore dans le département de la Somme que ces noms soient suffisamment rococos pour les reléguer dans la poussière d'une bibliothèque. On a encore pour la musique sacrée de ce trio sacré un respect religieux; on n'y professe cependant point le culte exclusif des compositeurs morts, car il a été exécuté dans cette solennité musicale un *O salutaris* et un *Domine salvum* de la composition de M. Rigel, qui a produit une profonde impression sur l'auditoire; et cependant ce n'est point par le luxe d'une ambitieuse instrumentation que M. Rigel a produit un grand effet, mais seulement par le moyen des voix, par un style pur, élevé, et par l'irrésistible ascendant d'une touchante et noble simplicité.

— Il est un autre compositeur qui a puisé à l'école de Haydn ce goût de la musique sacrée, source de toute noble inspiration de l'art et des ouvrages durables : ce compositeur est M. Sigismond Neukhom. Il vient de publier chez MM. Nicou-Choron et Canaux plusieurs pièces pour l'orgue, qui se distinguent par une facture pure et sévère. Espérons que cette musique *réelle* servira d'avertissement, voire même de frein aux caprices, aux variations, aux fantaisies, au style de cavatine italienne enfin qui semble vouloir se naturaliser sur le grave instrument qui est plus tôt fait pour s'associer à la poésie auguste et pompeuse de la religion que pour rivaliser avec Rubini ou la *diva* Grisi L'Allemagne en cela nous est bien supérieure; elle maintient le feu sacré de la musique religieuse D'autres morceaux d'orgue dus à la plume exercée de Boehner, viennent d'être publiés par le même éditeur. Boehner, cet artiste original qui a servi de modèle à Hoffmann pour tracer le caractère si naïf et si vrai du maître de chapelle Kreisler, est un des meilleurs organistes de l'Allemagne.

— M. Richaut va faire paraître une fort belle messe de *Requiem*, par M. Ambroise Thomas, qui rappelle le style large et pur de son illustre maître Lesueur, dernier reflet de notre belle école française en musique religieuse. Une sorte de réaction s'opère en faveur de ce beau genre de musique, et l'initiative vient des artistes qui commencent eux-mêmes, à se fatiguer de servir d'interprètes, comme arrangeurs ou exécutants, à des productions mesquines ou nulles. MM. Fessy et Miné viennent en aide aussi à ce mouvement par la publication de leur journal d'orgue.

— Et puisque nous en sommes sur la musique sacrée, nous devons signaler le NOUVEAU PSAUTIER, *contenant soixante-huit psaumes, réduits à trois voix, par Smutter, suivis de douze cantiques d'usage pour les solennités et de douze autres cantiques, aussi à trois voix, tirés de divers recueils, revus, augmentés, rhythmés, notés, et mis à la portée de tous les fideles, par* M. AUGUSTE CRUPPI. Le désordre ne s'est pas moins mis dans les hymnes sacrés de Luther et de Goudimel que dans le plain-chant de l'église catholique. M. Cruppi, artiste dévoué à l'art vocal et qui le professe à Castres, dans le département du Tarn, s'est chargé de ce travail long, difficile, et qui demandait un profond sentiment de l'harmonie simple et pure : il a prouvé qu'il comprenait une telle mission. Le compositeur, qui a une grande expérience de l'inexpérience des masses chorales pour lesquelles il a écrit son psautier, s'est interdit toute recherche et tout luxe d'harmonie, telles que les suspensions, les cadences interrompues, etc., etc. Chacune de ses parties prise en soi est mélodique, et peut facilement se graver dans la mémoire. Il y a quelque chose d'ailleurs de gravement historique dans ces chants sévères qui vous pénètrent d'une sainte mélancolie, et que le fanatisme religieux a fait payer de sa vie au malheureux Goudimel. Bien que nous ne partagions pas l'opinion de M. Cruppi sur sa notation par chiffres renouvelée de celle de J.-J. Rousseau et de Galin, innovation qui n'a jamais pu se naturaliser dans Paris, ville de progrès s'il en fut, nous ne doutons point que son Psautier ne soit adopté par les consistoires de toutes les églises réformées du midi de la France. Il y a déjà été mis en pratique avec succès et assure un rang distingué dans l'enseignement de la musique religieuse à M. Auguste Cruppi.

Si la *Gazette musicale* a rendu justice aux heureuses tentatives d'amélioration de nos facteurs français, lors de l'exposition des produits de l'industrie française, ce n'est pas une raison pour que nous ne reconnaissions pas ce qu'il peut y avoir d'utile et de beau dans les fabrications étrangères, attendu que nous ne nous piquons pas de professer un nationalisme étroit. Le nom de J.-B. Streicher, facteur de pianos, à Vienne, mérite de figurer dans les colonnes d'un journal qui se pique de signaler à l'Europe musicale tous ceux qui concourent à répandre le goût de l'art dans le monde musical et les moyens de l'interpréter d'une manière brillante. Il serait singulier, bizarre en effet que la ville d'où nous sont venus tant d'illustres pianistes ne possédât pas un émule, un rival des Pape, des Erard et des Pleyel. Streicher marche en tête des Graff, des Ries et des Stein, qui se sont acquis à Vienne une haute réputation dans la construction des pianos. Les pianos allemands, et particulièrement ceux de Vienne, sont renommés pour leur son moelleux et plein qui émeut quand l'artiste qui le fait résonner sait chanter sur son instrument. Ces pianos plaisent généralement aux femmes, car, à la facilité du toucher, ils joignent la grâce de l'intonation; et qu'on ne pense pas qu'il y ait exagération dans cette manière d'apprécier l'instrument sur qui se résument maintenant tous les genres de musique. La perfection matérielle du piano a dû suivre celle de l'exécution des artistes-prodiges que nous voyons arriver à Paris tous les ans : on ne sait même quel est celui du facteur ou de l'exécutant à qui appartient l'initiative de cette perfection.

M. Streicher n'a jamais repoussé une innovation de quelque pays qu'elle vint. Ses pianos à mécanique anglaise qu'il a améliorée, donnent un son rond et plein de vigueur, plus noble, plus suave, où les marteaux frappent d'en haut. La pédale d'octave adaptée à cet instrument produit un effet surprenant, et cependant les instruments à mécanique simple soutiennent constamment leur ancienne réputation. Le mérite incontestable de cet habile facteur n'est pas resté sans récompense. A deux expositions des produits de l'industrie, M. Streicher a obtenu chaque fois le premier prix consistant en une médaille d'or ; et à la dernière exposition, il a été nommé facteur des pianos de la cour. Cette faveur, qui n'est qu'un acte de justice, ne pouvait tomber sur un artiste qui en fût plus digne. Les ateliers et le cabinet de

travail de M. Streicher offrent le luxe le plus fastueux, et en même temps le mieux entendu. Salon décoré avec un goût exquis, peintures, bustes du plus grand prix, tout vous ferait croire que vous êtes dans la demeure d'un prince, si les instruments de toutes formes et de toutes les époques dont vous êtes entouré, ne vous rappelaient que vous êtes chez le plus habile facteur de Vienne.

— M. Lavainne, professeur de piano au Conservatoire de Lille, a publié dernièrement *Une impression d'artiste*, pour son instrument, qui montre, dans l'auteur, de l'imagination unie à un bon sentiment harmonique et à une connaissance approfondie du piano. Cette publication a été suivie d'un autre ouvrage intitulé : *Andante, allemande et scherzo*. Ce second morceau se distingue par de l'originalité : c'est une petite trilogie musicale faite pour plaire dans un concert. L'intérêt dramatique y est habilement ménagé, bien que tout cela soit légèrement entaché de modulations quelque peu hétérogènes, dont abusent trop facilement messieurs les pianistes qui semblent prendre à tâche de se brouiller plus que jamais avec la simplicité.

— Il y a de par le monde artistique de Paris un jeune musicien du nom de Charles Delioux qui aspire à devenir compositeur. Ce jeune pianiste jouit déjà du titre d'enfant célèbre ou phénomène qu'on accorde assez facilement en France, et que quelques personnes ne donnent qu'à regret, dans la crainte de voir ces jeunes fleurs s'étioler avant le temps par l'excès du travail ou la louange exagéré. Charles Delioux est doué d'un bon sentiment musical, et s'il suit un enseignement sévère et régulier, et que la nature lui donne des idées, il deviendra un artiste remarquable. Les deux ouvrages qu'il vient de publier sont : un *Rondo pour le piano sur un motif favori d'un petit opéra intitulé : la Prova d'un opera seria*, et le second : *Variations* sur des motifs du *Panier fleuri*. Nous dirons à ce Mozart en espérance : — Mon petit ami, tout cela est gentil, bien arrangé ; vous allez être encore plus choyé que par le passé ; vous allez être caressé, embrassé par de belles dames dans de belles sociétés de Paris et des départements ; mais n'allez pas prendre pour devise à propos de cela :

Mes pareils a deux fois ne se font pas connaître,
Et pour leurs coups d'essai veulent des coups de maître.

Henri BLANCHARD.

Nouvelles.

*** On a repris cette semaine à l'Opéra *Guido e Ginevra*. Duprez et madame Dorus ont été très applaudis, et le bel ouvrage de M. Halevy a fait grande sensation.

*** La représentation pour les débuts si impatiemment attendus de mademoiselle de Rieux, dans *Robert-le-Diable*, devait avoir lieu hier, mais une indisposition de M. Mario a forcé l'administration a remplacer par *la Muette* ce spectacle qui n'est que retardé de peu de jours.

*** L'ouverture du Théâtre-Italien a eu lieu mardi dernier. Les dilettanti ont accueilli avec enthousiasme leurs chanteurs de prédilection, et ceux-ci ont dignement répondu à l'empressement et aux bravos du public. Nous attendrons les débuts que l'on promet et les ouvrages nouveaux pour parler de ce théâtre avec détail.

*** Les débuts de Marié auront lieu mercredi à l'Opéra-Comique dans une pièce nouvelle intitulée *Maître Albert*, et dont la musique est de M. Clapisson. On dit du bien de l'ouvrage, et surtout du débutant, qui possède une des plus belles voix qu'on ait entendues depuis long-temps.

*** La première représentation de *la Jacquerie*, opéra en quatre parties, aura lieu demain lundi au théâtre de la Renaissance. La musique de cet ouvrage est de M. J. Mainzer.

*** L'éditeur de musique Launer, ancien premier violon de l'Opéra, est décédé hier à la suite d'une longue maladie inflammatoire.

*** L'Allemagne vient de perdre un de ses plus savants et plus féconds auteurs d'ouvrages sur la musique, M. Gottfried-Théodore de Weber, qui est mort il y a quelques jours d'une apoplexie foudroyante à Creutznach (Prusse), où il était allé faire une visite à son beau-frère, M. le conseiller aulique Hout, premier échevin de cette ville. M. Gottfried de Weber, qui était proche parent de feu le célèbre Charles-Marie de Weber, était âgé de cinquante-neuf ans, et remplissait depuis long-temps les fonctions de procureur-général de l'état près la haute cour d'appel de Darmstad. On a de lui dix-sept ouvrages sur la musique, parmi lesquels sa *Théorie de la composition* (Mayence, 1836) est regardée comme le meilleur livre qui ait paru sur cette matière en Allemagne ; il avait aussi pris une part très active à la rédaction du journal musical intitulé : *Sainte-Cécile*, qui se publie à Dresde. Le nombre de ses écrits sur la musique, qui, pour la plupart, sont d'une grande étendue, et les pénibles et consciencieuses recherches qu'ils contiennent, sont d'autant plus remarquables que M. de Weber ne consacrait à ce genre de travaux que les loisirs que lui laissaient les fonctions de la haute magistrature dont il était investi.

*** M. Marius Gueit, organiste de l'église Saint-Denis, rue Saint-Louis, touchera samedi prochain, à sept heures du soir, un *Te Deum* solennel. Cet artiste est aveugle et doué d'un talent très élevé comme improvisateur. Nous avons déjà eu occasion de parler dans la *Gazette musicale* du mérite de cet organiste qui habitait alors Orléans, et qui vient de se fixer à Paris.

*** On parle de la réouverture des concerts de la rue Vivienne. On assure que M. Fessy sera chargé de la direction de l'orchestre. Le choix de cet artiste obtiendra l'approbation générale, en même temps qu'il donnera de complètes garanties pour l'habileté, l'intelligence et le savoir avec lesquels seront dirigés ces concerts si utiles et si suivis.

*** M. Pastou reprendra ses cours à dater du samedi 19 octobre, dans les salons de son école, rue Sainte-Anne, 59.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Rome, 14 septembre.* — On mande de cette ville : M. Rossini est arrivé mercredi dernier à Rome, venant de Naples, et il en est reparti hier soir pour Bologne. Pendant ce court séjour dans notre ville, il a reçu un très grand nombre d'invitations pour des soirées, mais il n'en a accepté aucune, parce qu'il vient de perdre une de ses proches parentes. Pour le même motif, il a, malgré les plus vives instances du directeur du théâtre Valle, refusé d'assister à la représentation de sa *Sémiramide* qui a été donnée sur cette scène dans la soirée d'avant-hier, et il n'a même pas voulu assister à une séance extraordinaire de la société philharmonique de Rome, dont il est président honoraire. Hier, l'illustre compositeur a dîné chez M. Torlonia, et, au sortir de table, il est monté dans sa voiture de voyage qui l'attendait à la porte de l'hôtel Torlonia.

Pour le Directeur absent : F. DANJOU.

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

6e Année. — 1839. REVUE ET N° 51.

GAZETTE MUSICALE DE PARIS,

JOURNAL DES ARTISTES, DES AMATEURS ET DES THÉATRES;

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, F. BENOIST, (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, CASTIL-BLAZE, PHILARETE CHASLES, F. DANJOU, STEPHEN HELLER, EDME SAINT-HUGUÉ, ELWART, FETIS père (maitre de chapelle du roi des Belges), AD. GUÉROULT, JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, G. LEPIC, LISTZ, MARX, EDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, L. RELLSTAB (rédacteur de la GAZETTE DE BERLIN), GEORGES SAND, J.-G. SEYFRIED (maitre de chapelle à Vienne), etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT A LA REVUE et GAZETTE MUSICALE.

Paris.	Départ.	Étrang.
3 m. 8	9 »	10 »
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	34 »	38 »

La Revue et Gazette Musicale paraît le dimanche et le jeudi de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la *Revue et Gazette Musicale de Paris*, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; et chez tous les marchands de musique de France.

Prix d'abonnement à la *Revue et Gazette Musicale*, 30 fr. par année.

Paris, Dimanche 13 octobre 1839.

IL SERA DONNÉ CHAQUE MOIS UNE LIVRAISON des *ARCHIVES CURIEUSES DE LA MUSIQUE*, et un *fac simile* de l'écriture de musiciens célèbres.

ANNONCES : 50 c. la ligne de 28 lettres.

SOMMAIRE. Mozart, son influence sur l'art et les artistes, troisième article, par Fétis. — Académie royale de musique : Début de mademoiselle Rieux, par F. Danjou. — Théâtre-Italien: Debut de mademoiselle Garcia, par F. Danjou. — Théâtre de la Renaissance : Première représentation de *la Jacquerie*, musique de M. Mainzer, par Blanchard. — Correspondance étrangère. — Nouvelles. — Annonces.

MOZART.

SES OEUVRES. — SON INFLUENCE SUR L'ART ET LES ARTISTES.

(Troisième article [1].)

Si je voulais analyser toutes les nouveautés, toutes les beautés de la partition d'*Idoménée*, je ne finirais pas; car, ainsi que je l'ai dit, cet ouvrage renferme toute la création de la musique dramatique actuelle. Tant de choses me restent à considérer dans l'existence artistique de Mozart, qu'il faut bien me résoudre à passer rapidement sur le reste de cette œuvre; toutefois je ne puis résister au désir de signaler à l'attention des lecteurs l'air d'Electre, au premier acte, plus grand de pensée, plus étonnant encore et plus neuf dans ses détails et dans son ensemble que celui que j'ai cité, et qui couronne si bien le chœur *Pieta, Numi, pieta!* L'air d'*Ilia*, au second acte, qu'on redemandait toujours à madame Danzi à Munich, à Vienne, à Stuttgard, et dont l'instrumentation concerte d'une manière charmante avec la voix; le beau chœur *Corriamo, fugiamo*, et le quatuor du troisième acte.

Pour prévenir une des ressources de la critique, j'aborderai ici l'objection qu'elle ne manquera pas de faire; savoir, qu'il serait impossible de représenter aujourd'hui avec succès cet opéra d'*Idoménée*, qui s'élève si haut; car c'est toujours au succès que certaine critique mesure la beauté d'un ouvrage, sans examiner si le public a l'intelligence de l'œuvre, ou si celle-ci répond aux tendances de l'époque. Ma réponse sera facile. D'abord, je ferai remarquer que le mérite de l'invention, qui constitue la part du génie, est perdu pour un auditoire qui ne se compose point d'érudits, et qui, dans une conception originale, âgée de soixante ans, ne voit que des vieilleries usées. Or, cette part du génie est précisément ici l'objet en question, car il ne faut pas oublier que le critique qui m'a fait prendre la plume l'a précisément deniée à Mozart. Puis, les conditions du drame lyrique ne sont plus ce qu'elles étaient à l'aurore de la carrière de celui-ci. Tout entier à ses inventions de musique, ce grand artiste ne songea pas d'abord à les changer; il les accepta toutes faites avec leurs défauts. Ainsi, outre le désavantage d'écrire un opéra pour trois soprani et trois ténors, parce qu'il n'y avait point de basse au théâtre de Munich, il eut celui d'un livret où les récitatifs étaient multipliés, et qui offrait au compositeur quinze airs à écrire pour un seul duo, un trio et un quatuor. Toutes les ressources d'oppositions que lui-même a créées plus tard dans l'opéra romantique, lui étaient interdites : il dut subir les conséquences des longues causeries de l'opéra conçu dans l'ancienne forme italienne; forme qui n'est plus maintenant admissible au théâtre. D'ailleurs, les cabalettes, les crescendo, les longues cadences finales, tous ces moyens mécaniques d'effet devenus nécessaires, et dont les compositeurs de l'époque actuelle se servent avec tant de succès, n'étaient point en usage lorsque Mozart écrivit l'*Idoménée*:

(1) Voyez la *Revue et Gazette musicale de Paris*, année 1839, numéros 47, 49.

lui-même montra toujours peu de penchant pour ces choses ; il lui arrive même souvent de terminer ses morceaux sans ritournelle, lorsque la conception musicale lui paraît complète sans cet accessoire. Il est facile de comprendre que, si original, si beau que fût à son origine un opéra composé dans ce système, il ne saurait plus être représenté avec quelque chance de succès en 1839 ; mais dans cent ans comme aujourd'hui, les morceaux séparés de cet opéra laisseront une vive impression dans l'âme de tout homme sensible, et la lecture de la partition sera pour tout connaisseur un objet d'étude et d'admiration.

Puisque j'en suis à cette considération du succès, je ne dois point l'abandonner sans faire voir la frivolité des arguments qu'on en tire. Attribuant toujours à leur époque la connaissance absolue de la valeur des œuvres musicales, et comptant pour rien les succès obtenus pendant un demi-siècle, s'ils ne sont sanctionnés par celui du jour, les critiques qui prennent dans cette dernière épreuve la règle de leurs jugements ne s'aperçoivent pas qu'ils sont dans un cercle vicieux ; car le présent dans lequel ils vivent deviendra quelque jour le passé, et d'autres jugements tirés de la même règle seront en contradiction avec ceux d'aujourd'hui. Depuis moins de dix ans on a essayé la reprise d'*Alceste* et d'*Armide*, dont les représentations ont pu à peine être achevées : est-ce à dire que ces œuvres admirables de Gluck avaient perdu tout à-coup leur ancienne valeur? Un exemple plus récent encore et plus remarquable des variations du public et de l'incertitude de ses jugements : Rossini, détrônant tous les musiciens passés et présents, a régné sans partage en Italie pendant quinze ou seize ans. A la fin, les Italiens se sont fatigués de la musique qui les avait mis en délire. Les opéras du maître de Pesaro ont disparu de toutes les grandes scènes, et sont relégués, à Milan, au théâtre *Ré*; à Naples, aux *Fiorentini*. *Il vecchio Rossini*, disent aujourd'hui ses anciens admirateurs. Dans dix ans, ils ne se souviendront même plus de ce nom s'il survient un de ces hommes qui fixent sur eux l'attention de leur époque. Croyez-vous que pour cela Rossini aura cessé d'être un des plus grands musiciens des temps modernes? Non, non ; il y a dans les œuvres des hommes de génie quelque chose de plus certain que la vogue, quelque chose qui résiste aux caprices de la mode, aux veilléités de changement. Ce quelque chose ne se peut apprécier par le succès d'une époque ou d'une autre : ce n'est que par l'analyse qu'on en peut juger sainement. Lorsque les œuvres d'un artiste ont, comme celles de Mozart, excité l'admiration universelle pendant cinquante ans, elles ne peuvent plus être soumises à l'épreuve du succès qui est pour elles une chose acquise. Or, sous ce rapport, comme sous beaucoup d'autres, aucun musicien ne peut entrer en comparaison avec Mozart. Depuis 1781 jusqu'en 1830, ou plutôt jusqu'à ce jour, il n'est point de ville de quelque importance en Allemagne où l'*Enlèvement du Sérail*, le *Mariage de Figaro*, *Don Juan*, *la Flûte enchantée*, n'aient été représentés chaque année et reçus avec la même faveur par le public. Pendant ce long espace de temps les chanteurs ont toujours été jugés par les critiques en raison de leur habileté à chanter les rôles de Donna Anna, Zamina, Figaro, Don Juan ou Tamino ; le reste était compté pour rien. En Angleterre, tous les opéras ont toujours pâli devant *Don Juan*. En 1808, le *Mariage de Figaro* eut à Paris un succès d'enthousiasme, chanté par Garcia, Barilli, sa femme, et mademoiselle Crespi ; en 1820 ce même ouvrage, chanté par mesdames Fodor et Damoreau, Garcia et Levasseur, partagea la faveur publique avec l'*Agnèse*. On sait quelle a été la vogue de *Don Juan*, d'abord avec Garcia, puis avec mesdames Sontag et Malibran.

On a vu dans mon premier article quelle fut la pénible situation de Mozart après l'effort de génie qui avait enfanté *Idoménée*, et comment il fut d'abord méconnu par l'empereur et par la cour de Vienne, lorsqu'il eut écrit *l'Enlèvement du Sérail* ; puis comment le succès populaire de cet ouvrage et l'opinion des musiciens le vengea de l'ignorance des courtisans. Quelques opéras bouffes de Benda, de Reichardt et le *Docteur et l'Apothicaire* de Dittersdorf composaient tout le répertoire comique du théâtre allemand. Reichardt et Benda étaient restés au-dessous d'eux-mêmes dans ce genre ; Dittersdorf avait moins réussi dans son imitation du style français ; mais on peut dire que le premier opéra-comique véritablement allemand fut l'*Enlèvement du Sérail*, quoique la teinte mélancolique du génie de Mozart le rendît moins propre à ce genre de musique qu'au drame. Tout le rôle d'Osmin est une création dans cet ouvrage, où les morceaux élégants et gracieux abondent en traits originaux. Rien de moins semblable que la partition du *Sérail* et celle d'*Idoménée*; on croirait à peine que deux compositions si différentes peuvent appartenir à la même plume. Les formes mélodiques, l'harmonie, la modulation, n'ont aucuns rapports dans les deux ouvrages. Cette facilité à jeter de la variété dans son style est un des traits caractéristiques du talent de Mozart. Pour lui, il n'y eut jamais de formules dans la musique, et son génie ne connut point ces cadres tout faits d'airs et de duos, ces retours périodiques de phrases et ces cabalettes où les compositeurs trouvent souvent des ressources contre la stérilité de leur imagination. Les formes de ses morceaux étalent improvisées en raison du sentiment qu'il avait à exprimer, et ses moyens de facture n'étaient jamais arrêtés par convention.

Dans la critique qui a fait naître ces articles, il est dit que la phrase de Mozart est courte, qu'elle est toujours formée des mêmes éléments, et que ses mélodies sont d'une monotonie assoupissante. On pourrait à la rigueur se dispenser de réfuter de telles assertions, parce qu'il est évident que la musique qui aurait ces défauts n'aurait point occupé l'Europe entière pendant un demi-siècle ; à moins qu'on ne suppose que cette longue époque ait été celle de l'imbécillité pour les musiciens et pour tout le monde. Mais il est pourtant curieux d'examiner jusqu'où le goût du paradoxe peut égarer un homme d'esprit, à qui l'on ne peut même refuser du savoir comme musicien. Or, pour démontrer la fausseté des allégations qui concernent les formes mélodiques de Mozart, je n'irai point fouiller dans l'ouvrage qui gêne le plus le critique ; je laisserai de côté *Don Juan*, *les Noces de Figaro*, et je n'appellerai à mon secours que les productions objets de ses mépris, c'est-à-dire *Idoménée*, *l'Enlèvement du Sérail*, *la Clémence de Titus*, *Cosi fan Tutte*, et *la Flûte enchantée*.

La phrase de Mozart a la courte haleine! La phrase courte est celle qui, se cadançant dans un rhythme régulier, présente un sens fini toutes les deux ou quatre mesures ; défaut malheureusement trop commun dans la musique moderne, surtout dans la musique française, et que Bellini avait empruntée à celle-ci. Un très petit nombre de compositeurs a su éviter ce défaut par l'art des suspensions qui reculent et font désirer la cadence finale. A la tête de ceux-ci, il faut placer Scarlatti à la fin du dix-septième siècle, et Mozart environ cent ans plus tard. Et pour ne citer ici que les choses les plus simples, je rappellerai la phrase si pure et si douce de l'air de Titus : *Del più sublime soglio*, etc. ; le sentiment et l'art y sont également remarquables. C'est par de tels accents qu'une vertu sublime devait s'exprimer. Il faut avoir entendu cet air dans la bouche de Tacchinardi pour comprendre le charme qu'il peut répandre sur un auditoire ; la première phrase n'est complète, ne présente un sens fini qu'à la dix-neuvième mesure ; et par un art

admirable, Mozart n'a point permis de s'apercevoir qu'il ne se trouve aucune carrure, et c'est peut-être le seul exemple d'un construction mélodique où le désordre des membres de la période ait été précisément favorable au développement de celle-ci comme un tout. Ainsi le chant commence par un membre de phrase de trois mesures, suivi d'un autre de deux, qui, suspendu sur la tierce de la tonique, appelle une autre phrase de six où le sens, de nouveau suspendu, se déploie sur un motif instrumental et arrive à la conclusion dans cinq mesures du style le plus large et le plus complet.

Rien n'est assurément moins favorable au large développement de la phrase mélodique que la mesure à courte cadence des *deux-quatre;* eh bien! examinons les couplets de Papageno dans *la Flûte enchantée*, et nous y verrons qu'au lieu d'être composés de phrases de deux ou de quatre mesures, que ne manquent jamais de faire les compositeurs, Mozart a trouvé le secret de les rendre périodiques de huit en huit, en y joignant d'ailleurs le mérite d'une suavité ravissante.

S'agit-il de la phrase de Mozart dans le style expressif et dramatique? Voyez celle qui ouvre le quintette final du premier acte de *la Clémence de Titus:* la période s'y arrondit dans une phrase de dix mesures qui, malgré le caractère passionné, a une grandeur qui saisit d'abord et présage la suite de ce beau morceau, où le chœur est mêlé d'une manière si dramatique et si puissante au chant des personnages principaux. Il y a cent exemples de choses aussi belles dans les ouvrages de Mozart dont le critique fait si peu de cas.

Que serait-ce donc si, pour en finir avec la courte phrase de ce grand homme, je ne m'étais interdit de parler de de *Don Juan?* ou si je citais seulement cet air ravissant du page dans les *Nozze di Figaro*, où l'amour juvénile est exprimé avec tant de bonheur; air qui n'avait point de modèle au théâtre, et que rien n'a égalé depuis dans son genre? *Non so più cosa son, cosa faccio!* Les battements de cœur de cet adolescent qui ne sait plus ce qu'il est, ni ce qu'il fait; ces mouvements si précipités qui le transportent en cent endroits en un instant, que l'instrumentation imite et que le rhythme de la mélodie rend sensibles, ont-ils donné la courte haleine au compositeur? Non! non! Car c'est précisément une merveille que la longue période de ce chant où tout est si bien enchaîné dans les seize mesures qui la composent, qu'il serait impossible de s'y arrêter en aucun endroit, d'en rien retrancher, ni d'y rien ajouter.

Et lorsque ces exemples et mille autres, que je ne puis citer dans un article, étaient sous les yeux du critique, il a eu le courage de parler de la courte phrase de Mozart! Aurait-il donc cru que parce qu'il arrive à ce maître d'adopter quelquefois un rhythme coupé, pour y introduire un détail d'instrumentation, la phrase ne se compose que de quelques notes de ce rhythme, et n'a-t-il point vu l'enchaînement que, par une magie dont peu d'artistes ont eu le secret, l'auteur des *Noces de Figaro* a su mettre dans tous les membres de la période jusqu'à la conclusion, pour en former un tout homogène. Avoir attaqué Mozart sur ce point est vraiment jouer de malheur, car c'est avoir méconnu une des qualités qui assurent sa supériorité sur beaucoup de musiciens, distingués d'ailleurs par un talent incontestable.

Mozart n'a qu'une seule manière d'exposer son idée! Il règne dans ses mélodies une monotonie assoupissante! Vous savez ce qui en est, artistes qui ne datez pas d'aujourd'hui; mais voyons. Si je comprends bien le critique dans sa première phrase, il prétend que les airs *duos*, quatuors, morceaux d'ensemble, finales de Mozart, sont tous jetés dans le même moule, ont la même forme, les mêmes coupes de phrases, les mêmes modulations; or, c'est exactement par la variété, par l'absence de formules, que la musique de ce grand homme se distingue.

S'agit-il des airs? Voici ce qu'on trouve parmi ceux des opéras que j'ai cités précédemment. Je prends d'abord pour exemples les airs à un seul mouvement, et je ne considère que la forme, abstraction faite du caractère mélodique que j'examinerai plus loin.

La première forme d'airs d'un seul mouvement que je remarque est celle du *cantabile* dans le mode majeur, et je prends pour modèle celui de Titus: *Del piu sublimi soglio*, etc. Il ne module point dans sa première partie, qui se termine à la tonique jusqu'à la phrase: *Che avrei, se amor perdessi*, qui module à la dominante en passant par le mode relatif mineur; et la rentrée s'opère en un instant par une progression rapide que Mozart employa le premier sur la répétition si heureuse de ces mots, qui sont une exclamaion du chœur: *Che avrei, che avrei?* et toute la première partie revient ensuite comme au commencement et sans aucun changement.

L'air dont je viens de parler est sans ritournelle: le *cantabile* d'Ilia, dans le second acte d'*Idoménée*, en a une pour instruments à vent concertants avec accompagnement des violons et basse, chose inconnue avant Mozart. Après l'exposition de la mélodie *Se'l padre perdei*, qui se termine à la tonique, il n'y a point de modulation pour aller à la dominante, Mozart s'y établit immédiatement par la dominante de cette même dominante, moyen nouveau dont il n'existait pas un seul exemple auparavant, et que rehausse encore le passage subit au mode mineur, puis le retour au majeur sur la même tonique, moyen exquis d'effet qui paraissait aussi pour la première fois, et que Mozart avait déjà employé d'une manière différente dans l'air d'Idamante au premier acte. Bien des compositeurs de haute renommée ont depuis lors emprunté ce moyen à Mozart. La rentrée au ton et au motif mélodique est ravissante de nouveauté, et en même temps de naïveté. Dans la première partie du cantabile, Mozart avait modulé par la dominante de la dominante; dans la seconde, il module par le quatrième degré de la tonique, et arrive par une forme toute différente à la transformation du mode majeur et mineur. Au retour de celui-ci au majeur, Mozart retourne la phrase mélodique sans rien changer au délicieux travail de l'instrumentation, et l'air enfin se termine par une *coda* aussi admirable par le sentiment que par la noblesse de la phrase et l'enchaînement de toutes les parties qui la composent.

Pourquoi faut-il qu'au lieu de mes sèches paroles je ne puisse faire entendre aux lecteurs de la *Gazette musicale* les choses dont je parle! Ce serait là une défense de Mozart bien plus péremptoire, bien plus éloquente que tout ce que je pourrais dire: les hommes véritablement sensibles à la musique se prosternaient devant ces multitudes de créations, devant cette perfection d'art et de goût.

La nécessité de ne pas pousser trop loin une analyse qui, par la nature du sujet, doit être fort étendue, m'oblige à garder le silence sur d'autres *cantabile* où le génie de Mozart a fait voir les ressources variées de son génie. Je ne dirai donc rien ici de l'air de Tamino, au premier acte de *la Flûte enchantée*, de la cavatine de Belmonte, dans l'*Enlèvement du Sérail*, ni de celle de la comtesse (*Porgi amor*), dans le *Mariage de Figaro*, quoique ces morceaux soient aussi différents de ceux que je viens de citer qu'ils le sont entre eux.

Voyons maintenant les airs d'un seul mouvement, du même caractère, en mode mineur. On sait que tous les cantabiles de ce mode qu'on trouve dans les compositions des anciennes écoles d'Italie et d'Allemagne ont leur deuxième partie dans le mode majeur de leur tonique, pour répondre aux phrases du mode majeur relatif qui se trouvent dans la

première partie. Mozart, le premier, a fait ces secondes parties dans le mode mineur, ce qui établit une variété piquante, et donne aux choses d'expression des accents plus pathétiques et plus pénétrants. C'est ainsi qu'il a traité le cantabile d'Idoménée, *Padre Germanni, addio!* Voilà donc encore une forme différente introduite dans les airs lents d'un seul mouvement; et cette variété était peut-être la plus difficile à établir, et celle qui exigeait le plus de génie.

Dans les airs vifs d'un seul mouvement, les ressources de l'imagination de Mozart n'ont pas été moins riches. Comparez l'air de Bartolo (*la Vendetta*), celui de Cherubini (*Non so più*), celui de Figaro (*Non più audrai*), le premier air d'Osmin dans l'*Enlèvement du Sérail*, l'*agitato* d'Alfonso dans *Cosi fan tutte* (*Vorrei dir*), l'air admirable d'Electre dans *Idoménée* (*Tutte nel cor vi sento*), où se trouve un début si hardi sur un accord de quarte et sixte, et dont le système de modulation est si peu semblable à tout ce qu'on connaissait auparavant; enfin vingt autres morceaux que je pourrais citer; pas un ne ressemble à l'autre pour la coupe, la disposition des idées, leur retour et leur modulation. Tout y est nouveau, hardi, créé; et s'il est un reproche qu'on peut leur faire, c'est peut-être cette multiplicité de formes et de moyens, qui auraient suffi à la réputation de vingt musiciens, et qui, n'étant point répétés, ne composent point ce qu'on appelle *un genre;* qualité qu'on estime parce qu'elle est utile aux esprits paresseux pour distinguer le style d'un artiste.

Dans les airs d'un seul mouvement en forme de rondeau, ou de romance, ou de canzonette, le génie de Mozart n'est pas moins créateur et n'a pas moins de variétés que dans les autres. Comparez le célèbre rondeau *Il mio tesoro* avec celui d'*Idoménée* (*Idol mio*), avec celui non moins célèbre de *la Flûte enchantée*, et enfin avec le fameux *Fin che dal vino;* ce sont bien tous des rondeaux, et cependant dans tous la coupe, la conduite des idées et la modulation sont différentes. Je ne parle point du caractère mélodique où la richesse de variété n'est pas moins grande. Dans les romances et canzonettes, laissant à part le charme inexprimable que Mozart a su y répandre, quelle sorte d'analogie voudrait-on établir entre la canzonette de Papageno, de *la Flûte enchantée*, le délicieux larghetto de Sarastro dans le même opéra, et la romance *Voi che sapete?* Où Mozart a-t-il trouvé le premier vestige de tout cela dans ce qui l'avait précédé, et quel est le modèle des ravissantes modulations de ce dernier morceau? Et l'on ose parler de l'uniformité de l'exposition de sa pensée! En vérité, c'est à ne pas croire à ce qu'on lit! Poursuivons.

Je comprends bien le désavantage de ma position dans l'analyse technique que je suis obligé de faire pour réfuter des accusations jetées au hasard contre le génie du grand artiste: mais il faut bien que je m'y soumette; car une discussion où l'on se bornerait à nier d'un côté ce qu'on affirme, de l'autre laisserait la question indécise, et ne serait d'aucune utilité pour l'instruction du lecteur. Je dois donc continuer d'opposer à l'assertion de l'uniformité de manière de Mozart, des preuves irrécusables de la prodigieuse variété de formes sous lesquelles sa pensée s'est manifestée.

Après les airs d'un seul mouvement, dont je viens d'indiquer toutes les modifications imaginées par son inépuisable faculté d'invention, il est nécessaire que je dise quelques mots des airs à transitions, où les ressources de son génie ne se sont pas moins déployées. Quel rapport, en effet, entre le bel air de Fiordiligi (*Per pietà, ben mio*), dans *Cosi fan tutte*, dont l'adagio est si large et l'allegro si suave, celui de la comtesse, dans le troisième acte des *Noces de Figaro*, chef-d'œuvre d'expression, de noblesse, d'amour et de douleur dans le récitatif, délicieuse cantilène dans l'andante, et dont l'allégro, sans modulation, débute de la manière la plus neuve, la plus dramatique, pour arriver à l'une des plus belles phrases que le génie de la musique ait jamais inspirées; celui de Leporello (*Madamina*), trop connu, trop admiré, pour qu'il soit nécessaire d'en relever les beautés, mais dont il faut pourtant faire remarquer la coupe inverse de tous les airs du même genre; l'air de Zerline (*Batti, Batti*) qui, attaqué sans ritournelle, sans un seul accord d'introduction, fixe l'intérêt dès les premières mesures, et le soutient jusqu'à la fin, autant par ses formes inusitées que par le charme de sa mélodie et l'intérêt de son instrumentation; quel rapport, dis-je, entre tout cela si ce n'est celui du génie qui a pu imaginer cette multitude de beautés?

Les duos, trios, quatuors, quintettes, etc., ont dans les opéras de Mozart des variétés non moins remarquables et des richesses au moins égales d'invention, même dans les choses qui semblent avoir le plus d'analogie. Par exemple, les duos gracieux de *la Clémence de Titus* (*Ah! perdona al primo affetto*), de Papageno et de Pamina, dans le premier acte de *la Flûte enchantée*, du *Mariage de Figaro* (*Crudel perche fin ora*), du même opera (*che suave Zeffiretto*), et de *Don Juan* (*La ci darem la mano*), semblent devoir être exposés à peu près de la même manière; et pourtant rien n'est plus différent. Le premier est une délicieuse expansion d'amour qui, sans modulation, soutient l'intérêt jusqu'au moment de l'ensemble où le ton de la dominante est attaqué sans préparation. La manière dont la seconde partie accompagne ensuite la reprise du motif est charmante, et la terminaison du morceau est d'une nouveauté remarquable. Le duo de *la Flûte enchantée* offre le premier exemple d'un morceau de ce genre en strophes et en dialogue; le temps ne lui a rien fait perdre de son charme ni de sa nouveauté. La construction du duo *Crudel, perche fin ora* est absolument différente des deux précédents; l'introduction mineure a le caractère mélancolique qui convient aux reproches du comte, et le passage au mode majeur est une explosion de joie sur ces mots: *Mi sento dal contento*, etc. Jamais la transition des deux modes ne fut mieux motivée que dans ce morceau, considéré justement comme parfait en son genre. On sait ce que sont les duos *Che soave Zeffireto* et *La ci darem la mano;* leur réputation est faite, et l'on sait que leurs formes n'ont rien d'analogue.

Est-il nécessaire que je parle des duos de formes plus développées, particulièrement de celui de Don Juan, qui commence par le récitatif: *Ma qual mai s'offre, oh Dei*, pour faire voir que le sentiment juste et vrai domine toujours dans la composition dramatique de Mozart, qu'il en exclut la formule, et que personne moins que lui n'eut une manière uniforme d'exposer sa pensée mélodique? Je ne parle point de la variété de caractère, ni de l'art infini qui, dans la facture, rehausse tant la pensée, car je réserve cela pour un autre article. L'analyse à laquelle je me suis livré dans celui-ci suffit pour donner une juste idée de la valeur de la critique qui traitait avec tant de mépris et *la courte phrase* et *sa formule*.

Mais à quoi pensait donc l'auteur de cette critique, et comment ne s'est-il pas aperçu qu'il mettait le pied sur un terrain brûlant en parlant de formule ou de courte phrase au moment où il voulait rehausser le mérite de l'ouvrage qu'il oppose au *Mariage de Figaro!* La formule incessante reproduite à chaque morceau, la phrase tombant de quatre en quatre mesures, et toujours se répétant, ne trouverai-je pas cela à chaque pas dans ce qu'on a voulu diviniser aux dépens d'un homme illustre? Mais j'écris pour défendre et non pour attaquer. D'ailleurs ces défauts, dont je ferai voir l'évidence, sont rachetés par de si incontestables beautés,

que je n'ai nulle envie de porter atteinte à une gloire acquise à tant de titres. Pour élever Mozart, il n'est besoin de l'abaissement de personne.

FÉTIS père,
Directeur du Conservatoire de Bruxelles.

ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE.

DÉBUT DE MADEMOISELLE RIEUX

DANS ROBERT-LE-DIABLE.

On n'éprouve plus aujourd'hui au théâtre le doux plaisir de la surprise. Assistez-vous à une première représentation, les journaux vous ont d'avance appris le nom de l'auteur, l'intrigue de la pièce, et la certitude du succès. — Venez-vous juger le talent d'un nouvel acteur, d'une jeune cantatrice, d'avance encore les journaux vous ont tenu au courant des défauts, du mérite du débutant. Et puis, comme aujourd'hui la voix de la presse fait loi, il faut, sous peine de passer pour un sot ou au moins pour un excentrique, il faut, dis-je, ratifier son jugement les yeux ou les oreilles fermés. Aussi, maintenant vous ne voyez plus de chutes au théâtre, toutes les pièces ont d'avance un très grand succès, et à la première représentation ce succès est confirmé. Seulement, comme la pièce ou le débutant ne méritent réellement pas les éloges qu'on en a faits, et comme d'un autre côté le public ne conteste pas ces éloges, il se borne à s'ennuyer, ce qui lui est permis, et il ne retourne pas voir ou entendre cet acteur et ce drame, qui, suivant les gazettes, ont obtenu et devaient obtenir ses suffrages. C'est ce qui explique pourquoi des ouvrages dont les mille voix de la presse ont proclamé l'étonnant, l'inouï, le mirobolant succès, arrivent à peine à huit ou dix représentations. C'est ce qui explique pourquoi les villes de province, qui ne sont pas dans la confidence, s'avisent quelquefois de ne pas applaudir des pièces qui ont obtenu à Paris ce succès de journaux que le public n'a pas ratifié.

Ces réflexions me sont suggérées par le début de mademoiselle Rieux, et voici comment elles peuvent s'appliquer à la jeune cantatrice. Mademoiselle Rieux était annoncée depuis très long-temps comme un prodige, comme une merveille, tandis qu'elle était tout simplement une jeune et fort jolie élève, douée d'une voix pure et d'un beau timbre; bonne musicienne, remplie de zèle, mais ayant besoin de cultiver par de longues études les dons précieux qu'elle possède. Aussi est-il arrivé que son inexpérience, ses études incomplètes ont trahi ses efforts, et qu'elle n'a pas été tout-à-fait à la hauteur de la réputation qu'on lui avait faite. Si mademoiselle Rieux n'est pas destinée à remplir immédiatement des rôles importants, si elle doit élever dans l'ombre le grand talent qu'elle doit avoir un jour, nous nous hâterons de déclarer que c'est une acquisition précieuse pour l'Opéra, et nous prédirons un très bel avenir à la jolie débutante.

Cette représentation de *Robert-le-Diable* n'a pas été complétement satisfaisante. Levasseur manque quelquefois de mémoire, Mario ne s'efforce pas assez de se corriger d'un accent étranger qui fatigue, et les chœurs ne sont pas irréprochables sous le rapport du goût. — Il y a surtout une observation grave que je me permettrai de faire, et sur laquelle j'appelle l'attention de M. Duponchel. On a dû recommander aux choristes de prendre part à l'action et par leurs gestes et par leur tenue; cette recommandation est bonne et en général bien exécutée, mais elle ne doit pas les autoriser à se livrer à des causeries tout-à-fait étrangères à l'action et qui s'établissent entre ces messieurs pendant qu'ils sont en scène; il en résulte que fort souvent une rentrée est manquée ou n'est faite que par une partie des voix. Il y aurait aussi beaucoup à dire sur la manière dont les nuances sont observées, sur l'expression, le goût qu'on voudrait remarquer dans l'exécution des morceaux d'ensemble si beaux et si importants dont se compose cette partition.

Parce que ce magnifique ouvrage est parvenu à la 186e représentation, parce que le public ne se lasse pas et de très long-temps ne se lassera pas de l'entendre, il ne faut pas pour cela que MM. les artistes se lassent de l'exécuter, ou du moins qu'ils n'apportent plus dans les détails la même perfection ou les mêmes soins. Au contraire, il faut répondre à l'empressement général, à l'admiration universelle par un zèle et une attention toujours nouveaux, dignes du public qui a compris ce bel ouvrage, dignes de l'auteur qui l'a créé.

F. DANJOU.

THÉATRE-ITALIEN.

Début de Mlle Pauline Garcia.

Le génie et le talent ne se transmettent pas par héritage, et ordinairement les hommes célèbres lèguent au contraire à leurs enfants l'embarras de porter dignement un nom illustre. Il n'en sera pas ainsi pour mademoiselle Pauline Garcia, fille et sœur de deux grands artistes, elle sera, elle est déjà digne d'eux. Ni la réputation de son père, ni les souvenirs à la fois si tristes et si précieux de madame Malibran, ne nuiront à ses succès, car son talent si jeune et si peu exercé est déjà arrivé au point de commander l'admiration et d'exciter l'enthousiasme. Le talent de mademoiselle Garcia est éminemment dramatique, et son début dans *Otello* a suffi pour en faire pressentir tout l'éclat futur. Douée d'une des voix les plus étendues qui existent, et d'une physionomie très expressive, il restait à acquérir à mademoiselle Garcia ce que le travail et la patience peuvent donner, savoir : l'agilité et l'égalité de la voix. La jeune et belle cantatrice possède déjà cette double qualité à un degré très élevé. Toutefois les sons du médium sont encore un peu faibles et mal posés; l'étude et l'exercice feront disparaître cette tache; et quand mademoiselle Garcia aura triomphé des légers défauts que son âge, son inexpérience mettent en évidence aujourd'hui, on peut hardiment prédire qu'elle n'aura pas de rivale en Europe.

Je ne parlerai pas en détail de cette représentation, qui était, comme toutes les représentations au Théâtre-Italien, extrêmement intéressante. Rubini, Lablache, Tamburini, sont toujours eux-mêmes, c'est-à-dire les types de la perfection dans l'art du chant. L'orchestre, conduit par M. Tilmant, s'améliore de jour en jour; les chœurs sont moins mauvais, mais il y a encore beaucoup à faire pour les rendre dignes du théâtre et des chanteurs; enfin, sans un nouveau venu nommé *Sinico*, et qui fait regretter Ivanoff, le Théâtre-Italien offrirait cette année un ensemble parfait des plus grands artistes, et tel qu'aucun théâtre n'en a peut-être jamais réunis.

Tout a été dit sur *Otello*. Les partisans fanatiques de la musique italienne se sont obstinés à nier les taches qui déparent çà et là cette belle partition, et qui sont les conséquences du système italien pour la composition de la musique dramatique. Aujourd'hui cette école s'éteint; déjà l'astre de Pesaro pâlit; encore quelques années, et tous ces

opéras qui ont fait les délices de l'Italie, seront relégués sur les rayons des bibliothèques. Gardons-nous de hâter par nos critiques le moment déjà trop près où nous ne pourrons plus entendre tous ces ouvrages. Jouissons aujourd'hui des beautés réelles qu'ils renferment, et en rendant hommage au génie puissant de Rossini, déplorons les vicissitudes de notre art, qui font que les œuvres les plus admirables passent presque aussi vite que celles qui renferment de nombreuses taches.

F. Danjou.

THÉATRE DE LA RENAISSANCE.

LA JACQUERIE,

DRAME LYRIQUE EN 2 ACTES ET 4 TABLEAUX.

Musique de M. Mainzer; libretto de MM. Ferdinand Langlé et Alboize.

(*Première représentation.*)

Ce serait chose curieuse que d'énumérer tous les obstacles que rencontre un compositeur qui veut aborder le théâtre à Paris, dans cette ville que nous appelons fastueusement la capitale des arts et le centre de toute civilisation. On croirait que la marche la plus rationnelle pour cela est d'étudier consciencieusement sous quelque grand maître tous les secrets de l'art, et de se familiariser, par la lecture des bonnes partitions, avec les différents styles de nos illustres compositeurs: ah! bien oui! vous n'avez fait que le quart de la besogne quand vous êtes parvenu, à force d'études, à devenir vous-même un excellent compositeur. Près des directeurs de nos théâtres lyriques, fort peu lyriques eux-mêmes, d'après leurs propres aveux, la qualité de bon compositeur est chose secondaire. Il faut d'abord que le nom du postulant ait frappé l'oreille du directeur par quelque chose d'étranger à la musique: qu'il soit, par exemple, riche, réfugié, fils d'un ex-ministre, neveu d'un pair de France ou d'un marchand de peaux de lapin, comme disait dans le temps Henri Monnier; qu'il ait enfin quelque chose d'excentrique qui vienne appuyer son simple titre de musicien. M. Mainzer a compris cela tout d'abord; il s'est fait critique musical et professeur de chant populaire; puis, avec cette patience, cette ténacité allemande, qui caractérisent les gens de son pays, il est entré dans cette carrière de contrariétés, de procès, d'ennuis, de déboires de toutes sortes, et y a marché courageusement jusqu'au bout; il a même été jusqu'à braver le haro des puristes, des professeurs émérites qui avaient entendu parler de force solécismes musicaux qui auraient été faits par M. Mainzer dans sa partition.

> *Un bruit assez étrange est venu jusqu'à moi :*
> On dit que, dans son art, son savoir un peu mixte,
> A la basse toujours place la quarte et sixte.

Or, il est une foule de musiciens qui aimeraient cent fois mieux voir renverser tous les gouvernements possibles que de voir la basse terminer un morceau de musique par un pareil renversement d'accord.

Nous n'avions pas à juger de ces arguties d'école, de ces chimères de cabinet, comme dit Musard d'une manière toute pittoresque, à la représentation du drame de *la Jacquerie*, qui a eu lieu jeudi passé au théâtre de la Renaissance. Nous étions impatients de savoir si M. Mainzer s'était bien associé en pensée à cette grande et juste vengeance populaire, si le génie de la liberté l'avait bien inspiré. Par une sorte de bizarrerie nationale, d'impatience qui prend sa source dans le sang gaulois qui coule toujours dans nos veines, et nous fait assez justement accuser d'instabilité, ces appels à la liberté, à l'affranchissement du peuple, semblent au public de nos théâtres entachés de chauvinisme. Les auteurs du libretto sembleraient avoir prévu cette susceptibilité de notre public français, qui craint le ridicule en applaudissant des choses bonnes en soi, par cela seulement qu'elles sont trop généralement reconnues bonnes, utiles et élevées; et au lieu de dénouer leur pièce par une manifestation large et puissante de la Jacquerie, par le cri, la griffe et la dent de ce lion populaire, c'est tout légitimement et de par le droit divin que messire le roi Charles V, dit le Sage, vient faire justice à tous.

D'une pièce de Voltaire intitulée *le Droit du Seigneur*, Desfontaines fit un opéra-comique qui porte le même titre et dont Martini composa la musique, musique pleine de fraîcheur, de grâce, et qui obtint beaucoup de succès vers la fin du dernier siècle. Ce sujet est le même que celui de *la Jacquerie*. C'est un haut baron qui veut exercer son droit de seigneur sur une de ses jolies vassales, malgré son futur époux, et malgré un abbé, ou plutôt par les soins officieux de cet homme d'église, qui pourrait s'appeler à juste titre l'abbé Bonneau. L'autorité royale, ainsi que nous l'avons dit, fait justice des prétentions du seigneur suzerain, qui, forcé de ployer le genou devant le roi de France, meurt d'un accès d'orgueil rentré, comme le templier Brian de Boisguilbert dans le beau roman d'*Ivanhoë*, de Walter Scott. Ce dénouement inattendu, et dans lequel Charles V joue à peu près le rôle de l'exempt dans *Tartufe*, est d'un bel effet, surtout par la manière vraie et dramatique avec laquelle tombe et meurt Hurteaux, chargé du rôle du seigneur félon. Au reste, l'ouvrage se recommande par une grande vérité de style et de couleur historique.

Ainsi que Grétry qui, dans *Aucassin et Nicolette*, *Barbe Bleue* et son *Richard Cœur-de-Lion*, a cherché à faire de la musique gothique et moyen-âge, M. Mainzer a voulu donner à la sienne la couleur du temps; il y a réussi parfois, par la tournure vieillie de ses phrases mélodiques qu'on dirait empruntées à l'ancienne école allemande et même française, ainsi que par la marche et l'allure qu'il a données à ses basses. L'ouverture, écrite en *mi* bémol majeur, et dans laquelle les instruments à vent jouent un rôle important, est d'un caractère héroïque, mais d'un rhythme trop brisé. La péroraison avec accompagnement de tambour a de l'entrain et de la verve, et l'on aurait désiré de la voir plus largement développée, bien que l'ouverture soit déjà un peu longue. Cette péroraison est reproduite, à ce qu'il nous a paru, à la fin du second tableau, et ici, comme dans l'ouverture, on désirerait lui voir plus d'étendue. Quoi qu'il en soit, cette ouverture est trop longue et manque de cette unité plastique qui distingue les belles ouvertures de Weber.

C'est surtout par les masses chorales que se distingue l'ouvrage de M. Mainzer. Le premier acte, qui est le plus riche en musique, offre de beaux chœurs. Celui dans lequel les serfs révoltés jurent sur l'évangile de briser leurs fers et de s'affranchir de leur esclavage est un de ceux qui font le plus d'honneur au compositeur. Les couplets en *la* mineur chantés par le nouveau récipiendaire et dont le refrain est : *A la grâce de Dieu*, sont bien également dans la couleur du temps et du personnage qui le dit. Le morceau d'ensemble qui suit :

> Avec de l'or on a du fer,
> Avec du fer on a franchises,

a bien l'âpreté sauvage qui convient à la situation et aux per-

sonnages. Les duos, trios, etc., sont généralement étriqués; on dirait que le compositeur en écrivant ces morceaux était préoccupé de donner la prééminence aux chœurs, ou peut-être songeait-il aux interprètes de sa musique. La petite cavatine chantée par Hurteaux au commencement du second acte, avec accompagnement de quinte obligée, est cependant d'un joli caractère. Nous aurions désiré qu'ainsi que dans l'air charmant du *Don Giovani* de Mozart, chanté par Zerlina : *Batti, batti o bel Mazetto*, M. Mainzer conservât rigoureusement son accompagnement obligé et qu'il fût, comme celui de Mozart, d'une logique plus obstinée, si on peut ainsi s'exprimer.

La scène du voile de la vierge est belle; mais le compositeur, que les auteurs du libretto avaient bien servi, car la situation est très musicale, a donné trop de développement à ses idées : cela est long et pas assez passionné. Nous avons oublié de parler d'un air que chante l'abbé-guerrier. Le caractère des couplets de ce personnage l'assimile plutôt à un Pandoure hongrois se disposant à la valse qu'à un homme d'église. L'air que chante Iselle au quatrième tableau, avant le jugement de Dieu, est d'un bon style et il est bien dit par mademoiselle Clary. Nous engagerons cependant cette cantatrice à ne pas jeter sa voix en aspirations fréquentes, imitées de mademoiselle Grisi, ce qui lui fait manquer quelquefois la justesse de l'intonation. Les choristes n'ont pas toujours été non plus irréprochables sous le rapport de la justesse. Nous mettrons cela sur le compte de la crainte des débutants, car il y en avait, dit-on, parmi les choristes de *la Jacquerie*.

L'espace qui nous manque ne nous permet pas d'entrer dans une analyse plus étendue de la partition de M. Mainzer, sur laquelle nous comptons revenir. Somme toute, l'ouvrage a réussi. C'est un travail d'artiste consciencieux qui cherche une route entre les spéculations harmoniques de l'Allemagne, et la mélodie commune de l'Italie. Le grand éclectisme du public payant nous dira s'il est dans la bonne voie.

Henri Blanchard.

Correspondance étrangère.

Francfort.

Avant de partir pour Norwich, où il se rend pour diriger l'exécution de son oratorio : « *les Derniers moments du Messie*, » Spohr a entièrement terminé une nouvelle symphonie (la sixième). Cette œuvre est une symphonie historique composée dans le goût et le style de quatre ères musicales bien distinctes. Le premier morceau représente la période de Bach et Haendel (1730); l'adagio représente celle d'Haydn et Mozart (1780); le scherzo est traité à la manière de Beethoven (1810); et la finale dans le goût de nos compositions les plus modernes (1840). On compte beaucoup sur cette nouvelle production, d'autant plus que, dans ces dernières années, le génie de Spohr semble avoir pris une nouvelle vigueur. Il a notamment écrit neuf *lieder* qui appartiennent sans contredit à ce qui a jamais paru de mieux en ce genre.

Nous avons eu le plaisir de posséder pendant quelques jours l'habile artiste et spirituel critique, M. Panofka. Il est parti pour la Silésie, mais il ne doit pas tarder à revenir à Paris. Notre aimable compatriote Rosenhain se trouve également parmi nous depuis quelque temps, par suite d'une visite qu'il est venu rendre à son vieux père. Il a fait don à l'Institut fondé en l'honneur de Mozart d'une de ses dernières compositions qu'on grave en ce moment à Leipzig. Puisse un grand nombre d'artistes allemands suivre ce noble exemple, et payer ainsi leur tribut intellectuel à un monument tout moral, le plus beau qu'on ait pu élever à la gloire de l'immortel Mozart !

A l'une des représentations des *Huguenots* qui a eu lieu récemment ici, devant une foule immense M. Dettmer, dans le rôle de Marcel, a été rappelé trois fois. En somme la représentation a été des plus satisfaisantes.

On écrit de Berlin que la jeune et jolie cantatrice, madame Schlegel, vient d'être engagée moyennant 2,500 reichsthalers. Elle a stipulé dans son contrat la condition expresse qu'elle serait dispensée de prendre aucune part aux représentations des opéras de Spontini.

La *Liederkranz* de notre ville a dignement célébré le 29 juillet dernier, dans le jardin public appelé le *Mainlust*, le souvenir de la grande fête des Chanteurs qui a eu lieu l'année dernière. 2,000 personnes avaient été invitées. Le programme se composait de chœurs pour voix d'hommes, choisis alternativement dans le genre sérieux et dans le genre léger, ainsi que de très beaux morceaux d'harmonie exécutés par le corps de musique d'un de nos régiments de ligne. Le portique sous lequel se tenaient les musiciens était orné avec autant de richesse que de goût au moyen de drapeaux, de devises, et de fleurs, et, vers l'entrée de la nuit, la scène s'est trouvée tout-à-coup éclairée par une illumination des plus brillantes. Les chanteurs sont alors montés sur une barque parée et illuminée d'une manière ravissante, et là, ils ont exécuté divers morceaux, accompagnés par un magnifique feu d'artifice et les tonnerres d'applaudissements des milliers d'amateurs répandus sur les deux rives ou voguant eux-mêmes sur de légères nacelles. Cette solennité a été une véritable fête nationale, et c'est au point qu'il faut remarquer à la louange de la *Liederkranz*, qu'elle sait toujours organiser ses fêtes de telle sorte que le public puisse y prendre part. Pas le plus léger désordre n'est venu troubler cette délicieuse soirée.

MM. les abonnés recevront avec le numéro de dimanche prochain, deux livraisons des *Archives curieuses de la musique*, qu'un accident survenu dans le tirage ne permet pas de donner aujourd'hui.

Nouvelles.

*** Lundi dernier, à la représentation de *Guillaume Tell* à l'Opéra, Duprez, subitement indisposé, s'est vu dans l'obligation de passer le bel air de la fin. Le public a été vivement contrarié, mais la sympathie pour notre grand artiste est si grande, que les spectateurs se sont retirés sans murmurer contre cette malencontreuse indisposition. Du reste, Duprez avait admirablement chanté le reste de son rôle. Le public a pensé qu'il en avait bien assez pour son argent.

Il paraît que le rétablissement de notre grand chanteur a été très prompt, car on annonce pour demain le *Lac des Fées*.

*** Quelques journaux annoncent que Mario vient d'obtenir la permission de jouer au théâtre Italien, pendant le mois de novembre. Il est difficile de deviner le motif qui a pu porter M. Duponchel à conclure un aussi étrange arrangement. A moins que Rubini ou Tamburini ne consentent à donner quelques représentations à l'Opéra français, nous ne voyons pas quel avantage peut en résulter pour l'Académie royale de musique.

*** La direction de l'Opéra-Comique vient de réengager M. Ernest Mocker. Ce renouvellement est pour deux années seulement, mais il faut croire que le talent de l'artiste le mènera plus loin. — La *Reine d'un jour*, l'opéra nouveau, se trouve suspendue momentanément par l'indisposition de madame Colon-Leplus.

Le *Shérif* continue à attirer la foule dans la salle de la Bourse.

*** M. Meyerbeer est de retour à Paris où il ne séjournera que peu de temps devant aller rejoindre sa famille à Bade. L'ouvrage que M. Meyerbeer écrivait pour l'Opéra est terminé et pourra être mis prochainement à l'étude. — C'est maintenant à M. Duponchel à hâter le moment où nous pourrons jouir de la nouvelle partition de cet illustre maître.

*** Le célèbre compositeur et pianiste M. Moschelès est en ce moment à Paris. Nous espérons que pendant son séjour, dont la durée doit être de plusieurs semaines, il fera entendre quelques unes de ses compositions, si originales et si gracieuses, qui lui ont mérité la réputation européenne dont il jouit. La publication du nouveau concerto pastoral de M. Moschelès se prépare en ce moment; ce morceau a été exécuté dernièrement avec un succès prodigieux à Londres par l'auteur; et en Allemagne par M. Mendelsohn Bartholdy.

*** M. Berlioz vient de terminer une grande symphonie avec chants, solos, chœurs et prologues, sur la tragédie de *Roméo et Juliette* de Shakspeare. Cet ouvrage sera exécuté probablement le 24 novembre prochain au Conservatoire; on s'occupe déjà des répétitions du chant. On a essayé en petit comité dernièrement un scherzo instrumental d'un effet fort curieux, dans lequel tous les instruments à cordes jouent en sons harmoniques. Les paroles du libretto sont de M. Emile Deschamps.

*** M. Pollet, qui habitait Orléans, où il dirigeait la Société philharmonique, vient de revenir à Paris où il doit se fixer. Cet artiste distingué sera regretté à Orléans où son beau talent sur la harpe était bien apprécié.

*** Notre collaborateur M. H. Berlioz a publié dans *les Débats* de mercredi dernier un article infiniment intéressant sur le *Traité d'instrumentation* de M. Georges Katsner. L'abondance des matières ne nous permet pas de reproduire le travail remarquable et les savantes considérations de M. Berlioz, mais nous voulons du moins exprimer notre adhésion aux éloges qu'il donne à l'ouvrage utile et consciencieux de M. Katsner.

*** MM.rs Tressoz et Cie, facteurs de pianos, nous prient d'annoncer leur changement de domicile. Leurs salons et magasins sont maintenant situés boulevard des Italiens, au coin de la rue de Richelieu. Nous saisissons avec empressement cette occasion pour appeler l'attention des artistes et amateurs sur les pianos de MM. Tressoz et Cie, qui ne le cèdent en rien pour leur belle qualité de son aux instruments des facteurs les plus renommés.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Valognes.* — La musique est assez florissante dans cette petite ville; on peut même citer la Société philharmonique comme une des meilleures réunions musicales de la Normandie. Au dernier concert qui a eu lieu le lundi 23 septembre, on a exécuté la belle ouverture de *Marguerite d'Anjou*, de Meyerbeer; un morceau du *Chalet*, un duo du *Matrimonio segretto*, et quelques morceaux de piano bien exécutés par M. Delille, formaient le programme de ce concert. On y a aussi entendu quelques élèves de l'école de chant fondée par M. Sagnier, et à laquelle M. L. du Poerier jeune et zélé amateur de cette ville prête un utile appui.

*** *Lille.* — Mademoiselle Klotz, qui a remporté le premier prix de chant au Conservatoire, vient de débuter à Lille dans *la Juive*. Cette jeune cantatrice a obtenu un très grand et légitime succès. Une belle voix, une jolie figure, une vocalisation aisée et brillante, tels sont les avantages que possède mademoiselle Klotz et qui promettent à nos scènes lyriques une cantatrice distinguée.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Rome.* — Le célèbre pianiste M. Liszt, qui depuis environ six semaines a fait les délices de notre haute société, va nous quitter sous peu de jours. Pour satisfaire à quelques unes des nombreuses invitations qui lui ont été adressées par les administrations des théâtres d'un grand nombre de villes, M. Liszt ira donner des concerts à Munich, à Pesth (Hongrie), à Vienne, à Prague, à Dresde, à Leipsick, à Hambourg et à Bruxelles. De là, il retournera à Paris, où il compte arriver vers la fin du mois de novembre.

*** *Mayence.* — On écrit de cette ville: « Notre grand marché à fruits (*frucht-halle*), à la construction duquel on a travaillé depuis trois ans, vient d'être terminé et sera ouvert dans une quinzaine de jours. C'est le plus grand édifice de ce genre qui existe en Allemagne. Son espace intérieur, qui a deux cents pieds de longueur, cent pieds de largeur et soixante-douze pieds de hauteur, indépendamment du corridor qui règne tout autour et dont la largeur est de trente-cinq pieds, peut, au moyen d'un plafond, d'un plancher et de décors qui s'y ajoutent à volonté, être converti en une salle magnifique, assez spacieuse pour pouvoir contenir de sept à huit mille personnes. On fait maintenant pour ce marché un appareil mobile de chauffage à vapeur. La Société philharmonique de notre ville (*Die Maynzer Liedertafel*) a obtenu, moyennant la somme de 6,000 thalers (21,600 fr.) une fois payée, l'autorisation de célébrer à perpétuité dans ce local ses grandes fêtes musicales annuelles, dont la prochaine aura lieu les 3, 4 et 5 novembre prochain. Le même local servira aussi à la tenue des comices agricoles, aux bals du carnaval et à d'autres grandes solennités publiques. »

*** *Pesth.* — Les *Huguenots* viennent d'obtenir un éclatant succès sur le théâtre de cette ville. Le titre a été changé en celui de les *Gibelins à Pise*.

*** *Dresde.* — Mademoiselle Pauline Marx, jeune cantatrice de Carlsruhe, a débuté sur notre scène et a mérité tous les suffrages. Elle a chanté et joué avec un talent très remarquable le rôle d'Isabelle de *Robert-le-Diable*.

Pour le Directeur absent : F. DANJOU.

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

6e Année. — 1839. **REVUE** **N° 52.**

ET

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS,

JOURNAL DES ARTISTES, DES AMATEURS ET DES THÉATRES;

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, F. BENOIST, (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, CASTIL-BLAZE, PHILARÈTE CHASLES, F. DANJOU, STEPHEN HELLER, EDME SAINT-HUGUÉ, ELWART, FETIS père (maître de chapelle du roi des Belges), AD. GUÉROULT, JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, G. LEPIC, LISTZ, MARX, EDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, L. RELLSTAB (rédacteur de la GAZETTE DE BERLIN), GEORGES SAND, J.-G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT A LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE.

Paris.	Départ.	Étrang.
3 m. 8	9 »	10 »
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	34 »	38 »

La Revue et Gazette Musicale paraît le dimanche et le jeudi de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la *Revue et Gazette Musicale de Paris*, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; et chez tous les marchands de musique de France.

Prix d'abonnement à la *Revue et Gazette Musicale*, 30 fr. par année.

IL SERA DONNÉ CHAQUE MOIS UNE LIVRAISON des *ARCHIVES CURIEUSES DE LA MUSIQUE*, et un *fac simile* de l'écriture de musiciens célèbres.

ANNONCES : 50 c. la ligne de 28 lettres.

Paris, Dimanche 20 octobre 1839.

SOMMAIRE. Cours de chant et de tenue dramatique, par M. Delsarte; par A. Guéroult. — Théâtre de l'Opéra-Comique : Première représentation de *la Symphonie*, musique de M. Clapisson; par F. Danjou. — *Revue critique* : Grand duo pour piano et violon, d'Albert Sowinski; par Blanchard. — Messe en *sol* à quatre voix, par C. M. de Weber; par F. Danjou. — Archives curieuses de la musique. — Correspondance. — Nouvelles. — Annonces.

A dater de jeudi prochain, la Revue et Gazette musicale *paraîtra deux fois par semaine comme avant les vacances.*

MM. les abonnés recevront avec le présent numéro : *Les Archives curieuses de la musique*, musique religieuse, sixième et septième livraisons.

Jeudi prochain, il sera donné à MM. les abonnés une *Fantaisie de Doehler*, sur des motifs de l'opéra *les Treize*, de F. Halevy.

COURS DE CHANT ET DE TENUE DRAMATIQUE,

PAR M. DELSARTE.

(Deuxième article.) [1]

Quiconque a pris des leçons de chant ou de déclamation théâtrale sait parfaitement qu'à l'exception de quelques prescriptions tout-à-fait élémentaires, tout l'enseignement du professeur peut en général se ramener à cette formule très simple : Faites comme moi ! Lisez les écrits des maîtres de l'art, les Mémoires de Préville, de Molé, de Talma, l'essai plus judicieux de Rémond de Sainte-Albine et même le paradoxe du Comédien de Diderot, vous n'y trouverez que des préceptes d'un vague désolant, et qui au point de vue de l'enseignement spécial, touchent presque à la niaiserie, comme par exemple : Sachez mettre du feu, de la chaleur dans vos rôles ; étudiez bien les finesses et les nuances de chaque caractère, etc., etc. Sans doute, pourrait répondre l'élève; mais comment faire? à quelle règle me référer ? Quelles sont ces lois du geste et de la diction que vous me recommandez avec tant d'éloquence? Ici point d'autre réponse que celle que je citais tout-à-l'heure: Faites comme moi.

Ce que je dis là de l'art dramatique, est également vrai de l'art du chant Tous les maîtres vous répètent à satiété : Posez bien votre voix, ménagez votre respiration, prononcez nettement. Ils ont mille fois raison ; mais comment faut-il s'y prendre pour bien poser sa voix, pour bien respirer ? On vous dit : Pour bien poser la voix, il faut filer des sons et faire des gammes. Mais bon Dieu ! s'il ne fallait que cela, tout le monde chanterait comme Rubini ; car, Dieu merci, quel est l'élève de chant qui ne file [pas de sons et qui ne fait pas de gammes ? Et avec tout cela, comment se fait-il qu'une bonne émission de voix est ce qu'il y a de plus rare au monde? Bien mieux, comment se fait-il que tant de jeunes gens ont perdu leur voix à filer des sons ? Pourquoi accuse-t-on, et avec justice, l'étude du solfége de tuer six voix sur dix? Pourquoi entre-t-il au Conservatoire tant de belles voix et en sort-il si peu ? C'est tout simplement que l'art de l'enseignement n'existe pas ; c'est qu'au lieu d'une série de préceptes basés sur l'étude et l'observation des lois naturelles, il n'existe à l'égard du chant comme à l'égard de l'art dramatique qu'un amas con-

(1) Voyez la *Revue* et *Gazette musicale* du 25 août 1839.

fus de traditions empiriques que les maîtres se transmettent de main en main, et qui, appliquées sans discernement à des organisations toutes différentes, deviennent plus souvent nuisibles qu'utiles au grand nombre.

Il se forme cependant de grands chanteurs et de grands acteurs, cela est vrai; mais on peut dire que ces organisations privilégiées se font à elles-mêmes leur éducation; et quand on songe aux observations répétées, à l'étude assidue par lesquelles un Talma, une Mars, un Garat, arrivent à la fin de leur carrière à cette perfection qui fait l'admiration des connaisseurs et le désespoir de leurs rivaux, comment ne pas regretter que ces grands artistes n'aient pas transmis leur secret; que, sans prétendre léguer à leurs successeurs leur génie, chose incommunicable de sa nature, ils n'aient point essayé de ramener à quelques principes généraux les moyens, les procédés qu'ils avaient découverts et par l'entremise desquels ils faisaient passer dans le spectateur les émotions dont la racine était dans leur âme, dans leur génie? Il résulte de cette obscurité qui enveloppe encore les principes, que chaque acteur, que chaque chanteur éminent qui arrive au théâtre, est obligé de réinventer lui-même son art, de passer les plus belles années de sa vie à découvrir de nouveau ces grands secrets du talent que d'autres ont connus avant lui et qu'ils ont emportés avec eux dans la tombe. Aussi tandis que les arts, dont les principes sont fixés, s'enrichissent chaque jour, sinon d'inspirations plus grandes, du moins des moyens d'expression plus parfaits, l'art dramatique et lyrique recule plutôt qu'il n'avance. A peine l'artiste de génie a-t-il disparu, que l'art tout entier, enseveli avec lui, retombe dans le grotesque, dans le faux, dans le ridicule, jusqu'à ce qu'un homme supérieur vienne le renouveler, et, pour ainsi dire, le créer une seconde fois.

C'est cet état d'anarchie auquel M. Delsarte a essayé de mettre un terme. Elever l'édifice chancelant de l'art sur l'observation des principes invariables de l'organisation humaine, et ramener les innombrables moyens d'expression dont la nature nous a doués à quelques principes générateurs; substituer l'observation à la routine et la science à l'empirisme, tel est le but aussi élevé que fécond que s'est proposé M. Delsarte, et auquel il a sacrifié tout autre intérêt, toute autre pensée. Une semblable tâche exigeait l'assemblage de facultés qui marchent rarement réunies : une organisation impressionnable et sensible, un esprit à la fois observateur et philosophique, un vif sentiment du beau, une ardeur infatigable et une patience à toute épreuve. Aux difficultés inhérentes à l'œuvre même qu'il entreprenait, se joignirent pour M. Delsarte beaucoup d'obstacles extérieurs: difficultés de fortune, malveillance de la routine alarmée dans la pratique de son facile enseignement, toutes les fatigues enfin, tous les déboires presque inévitablement réservés à tout esprit indépendant et convaincu qui entreprend de frayer la route à quelque vérité nouvelle. Heureusement le plus fort de l'orage est passé ; M. Delsarte a doublé aujourd'hui le cap des tempêtes, il n'a plus besoin que de patience pour recueillir le fruit des germes précieux qu'il a semés.

On n'attend pas sans doute que j'essaie en quelques lignes de tracer le plan d'un enseignement si nouveau, que plusieurs de mes lecteurs n'en comprennent pas peut-être encore bien la nature; je vais toutefois essayer d'esquisser une table incomplète des matières sur lesquelles s'est exercé le jeune et savant professeur. La méthode que rédige en ce moment M. Delsarte, et qu'il publiera, j'espère, bientôt, donnera les solutions; pour moi, je ne puis ici que faire pressentir la portée de son enseignement par le seul énoncé du point de vue philosophique sous lequel il est conçu, et des principales divisions qu'il embrasse.

Considéré du point de vue de l'art, l'homme nous apparaît comme un être sympathique, doué de la faculté de transmettre à ses semblables les divers mouvements qui l'agitent. Aux trois modifications principales dont son être est susceptible, correspondent trois langages différents : aux sensations, le langage affectif dont la voix est l'organe; aux sentiments, le langage elliptique qui s'exprime par le geste; aux idées, le langage philosophique qui se traduit par la parole articulée. Le chant, le geste, la diction, tels sont donc les trois branches de l'art que le chanteur dramatique doit étudier séparément, et dont il doit savoir combiner les ressources. Parlons d'abord du chant.

Où puiser les règles de l'art du chant? dans la nature, sans doute. Il faut donc étudier, au moins sommairement, les phénomènes anatomiques et physiologiques qui concourent à la production du son. Trois organes concourent à la formation de la voix : les poumons, le larynx, la bouche. Comment faut-il se servir de ses poumons? Quelles sont les conditions d'une bonne respiration? Quelle doit être la disposition du larynx et celle de la bouche? Par quelles modifications obtient-on les trois émissions dont un même son est susceptible : la voix de poitrine, la voix mixte, la voix de tête? Comment faut-il attaquer le son? Quels sont les principes d'une bonne prononciation, et la valeur des diverses voyelles et des diverses consonnes dans les exercices qui contribuent au développement de la voix? Puis vient tout ce qui a trait au chant proprement dit, à la manière de phraser, aux règles de l'accentuation passionnée, et aux ressources que le chanteur doit tirer de la connaissance de l'harmonie.

Je ne donne ici qu'une table des matières toute sèche et toute décharnée; et pourtant je prie tout artiste et tout amateur de bonne foi de se demander si, abstraction faite des solutions qui peuvent se trouver au bout de mes points d'interrogation, ce n'est pas là un programme largement conçu, logique et bien conduit, où toutes les parties du chant sont successivement traitées, les lois du mécanisme d'abord, la prononciation ensuite, et enfin l'accentuation. Croit-on que l'élève qui se sera rendu compte de tous ces phénomènes si merveilleux et si délicats, n'aura pas mieux exercé son intelligence, n'aura pas de son art une idée plus haute, et des difficultés qu'il présente une appréciation plus exacte? Croit-on enfin qu'il n'aura pas des attaches plus solides et des moyens de succès plus certains que l'élève automate qu'on met devant un cahier de musique, et auquel on fait filer machinalement des sons, et qui va comme on le pousse, sans savoir ni s'il fait bien, ni s'il fait mal, ni où il va, ni ce qu'il veut?

L'étude du geste et de ses agents n'a pas été soumise par M. Delsarte à une analyse moins approfondie. C'est ainsi qu'il reconnaît dans le corps humain trois agents principaux d'expression : la tête, le torse et les membres, qui jouent chacun dans l'économie des mouvements un rôle distinct. Le geste, tantôt expansif, tantôt excentrique, tantôt compressif, affecte dans chaque cas des formes particulières qui ont été classées et décrites par M. Delsarte avec un soin, une clarté et un talent d'observation qui font de ses travaux sur cette matière quelque chose d'entièrement neuf, et dont je ne connais l'équivalent nulle part. Qu'on me permette, pour mieux faire comprendre l'utilité de cette étude, de citer une application, car les exemples sont toujours plus éloquents que les généralités. Dans le jeu de la physionomie, chacune des parties de la face joue un rôle à part. Ainsi, par exemple, il n'est pas inutile de savoir quelle fonction la nature a assignée à l'œil, au nez, à la bouche, dans l'expression de tel ou tel mouvement de l'âme. La passion véritable, qui ne se trompe jamais, n'a pas besoin de recourir à de pareilles études, mais elles sont in-

dispensables à la passion feinte du comédien. De quelle utilité ne sera-t-il pas à l'acteur qui veut rendre la folie, par exemple, ou la colère, de savoir que l'œil n'exprime jamais la nature du sentiment qu'on éprouve, mais qu'il désigne seulement l'objet de ce sentiment? Couvrez en effet avec votre main le bas de votre visage, et donnez à votre regard toute l'énergie dont il est susceptible, et il sera néanmoins impossible à l'observateur le plus sagace de savoir si votre regard exprime la colère ou l'attention découvrez au contraire le bas du visage, et si les ailes du nez sont dilatées, si les lèvres contractées remontent. il n'y a plus de doute, la colère est écrite sur votre visage. Une observation qui confirme ce rôle purement indicatif de l'œil, c'est que chez les fous furieux le bas de la figure se contracte violemment, tandis que leur regard vague et incertain fait voir clairement que leur fureur est sans objet Il est facile de concevoir le prodigieux intérêt que doit offrir à l'acteur, au peintre, au statuaire, l'étude du corps humain ainsi analysé depuis les pieds jusqu'à la tête dans ses innombrables moyens d'expression. Par là, les secrets si éloquents de la pantomime, ces mouvements imperceptibles qui, chez les grands acteurs, impressionnent si puissamment, se trouvent décomposés et ramenés à des lois dont l'évidence et la simplicité excitent doublement l'admiration.

Enfin, en ce qui concerne le langage philosophique, M. Delsarte a entrepris un travail plus neuf peut-être que tout le reste. Nous connaissons tous la puissance de certaines inflexions; nous savons qu'une phrase qui, accentuée d'une certaine façon, ne produit aucun effet, accentuée d'une autre manière, produit au théâtre des effets irrésistibles. C'est là le propre des grands artistes de trouver cette accentuation par excellence; mais jamais, que je sache, on ne s'était imaginé de rattacher à des lois positives ces heureuses trouvailles du génie. Cependant d'où vient que telle inflexion, que tel mot mis en relief nous émeut? Comment expliquer cette émotion, si ce n'est par un certain rapport mystérieux qui existe entre les lois de notre organisation et les lois de la grammaire générale et celles de l'inflexion musicale? Il y a toujours dans une phrase débitée à haute voix, un mot qui porte l'accent passionné, qui porte la bonne note, comme on dit. Mais comment le démêler et le reconnaître au milieu de la phrase? Comment distribuer les forces de l'accentuation sur tous les mots dont elle se compose? Comment les classer, les ordonner par rapport à cette inflexion sympathique sans laquelle la pensée la plus énergique s'arrête à notre intelligence sans aller jusqu'à notre cœur? M. Delsarte a eu recours ici à la même méthode qui l'avait guidé dans l'étude du geste. Ce n'est pas au théâtre qu'il a étudié la déclamation, mais dans la vie vraie et réelle, où les inflexions non calculées procèdent du sentiment en droite ligne; puis, armé de nombreuses observations, il a remanié, de ce point de vue spécial, la grammaire générale et la rhétorique, et il est arrivé à des résultats aussi simples dans leurs principes qu'inépuisables dans leur fécondité.

Si je voulais classer la nature et la valeur des travaux de M. Delsarte par rapport à tout ce qui a été dit ou écrit jusqu'ici sur l'art du chanteur et du comédien, je dirais que les nombreux préceptes qu'on a formulés jusqu'ici sur l'art dramatique n'ont eu guère pour objet que la manière dont il fallait concevoir chaque rôle; on a cherché par des observations ingénieuses et multipliées à mettre en évidence les délicatesses d'un rôle et ses faces inaperçues. C'est sur la conception de l'auteur qu'on a cherché à concentrer toutes les forces intellectuelles du comédien ou du chanteur. On lui a dit : Ici tu seras pathétique, là tu seras menaçant, ici tu prendras soin qu'une légère teinte d'ironie perce sous les apparences de la politesse, là il faudra que ton geste semble démentir involontairement tes paroles. Une analyse pareille de l'œuvre du poëte est à coup sûr indispensable, mais qu'elle est loin de suffire! Et quelle distance immense n'y a-t-il pas de l'intelligence qui comprend, au geste qui traduit, au chant qui émeut, à l'inflexion qui interprète! C'est donc un but nouveau que s'est proposé M. Delsarte. Sans négliger, tant s'en faut, l'intelligence de l'œuvre, il dit au comédien : Voilà ce qu'il te faut exprimer. Maintenant comment vas-tu faire? Que vas-tu faire de tes bras, de ta tête, de ta voix? Connais-tu les lois de ton organisation? Sais-tu comment il faut s'y prendre pour exprimer ce que tu ressens? pour être pathétique, noble, comique, familier, pour représenter la clémence d'Auguste ou l'ivresse d'un cocher? Il apprend en un mot au chanteur, à l'acteur, les lois de ce langage, de cette éloquence que la nature a mise dans nos yeux, dans notre geste, dans les sons étouffés ou éclatants de la voix, dans l'accentuation de la parole. Il apprend au comédien, ou pour mieux dire à l'homme, à se connaître lui-même, à manier avec art cet inimitable instrument qui est l'homme lui même, et dont toutes les parties concourent dans un ensemble harmonieux. Aussi, je sais quelle est la gravité d'une pareille assertion, mais je ne crains pas de la faire hautement ici, je crois que l'œuvre qu'a entrepris M. Delsarte restera au moins dans ses bases fondamentales; je crois que ses travaux sont destinés à donner aux diverses branches de l'art théâtral une base solide et féconde, à le relever et à l'ennoblir; je crois enfin qu'il n'est pas un seul acteur ni un seul chanteur, si éminent qu'il soit, qui ne dût puiser dans la connaissance des lumineuses études de M. Delsarte des germes de développement et de progrès certains. Je crois enfin que quiconque s'occupe et fait profession de traduire extérieurement les sentiments de l'âme humaine, peintres, sculpteurs, orateurs, comédiens, et que tous les hommes de goût qui forment leur clientelle applaudiront à cet essai tenté pour créer la science de l'homme *expressif*; science dont l'antiquité paraît avoir soulevé le voile, et qui semble vouloir renaître de nos jours entre les mains d'un homme vraiment digne par ses efforts patients et consciencieux de surprendre quelques uns de ses précieux secrets.

Mais, dira-t-on, il suffira donc de sortir des cours de M. Delsarte pour être un grand acteur, un chanteur de premier ordre? Eh! mon Dieu, M. Delsarte ne donne à personne le génie : c'est un privilége que Dieu s'est réservé. Mais après le génie, qui ne se donne pas, il y a la science, il y a l'art de se servir des dons naturels, et cet art, M. Delsarte le possède au plus haut degré. Aussi, et quel que soit le discrédit dans lequel l'abus ait fait tomber les formules d'éloge les plus simples et les plus légitimes, je ne crains pas d'appeler à mes risques et périls l'attention des artistes sur les beaux travaux de M. Delsarte, et de les leur indiquer comme l'étude d'art la plus complète qui ait jamais été faite à ma connaissance, comme une œuvre dont le temps seul peut faire comprendre la portée.

Ad. Guéroult.

THÉATRE ROYAL DE L'OPÉRA-COMIQUE.

LA SYMPHONIE,

OPÉRA EN 1 ACTE.

Paroles de M. DE SAINT-GEORGES; musique de M. CLAPISSON.

(*Première représentation.*)

Début de Marié.

Cette symphonie est l'œuvre de prédilection d'un jeune artiste, qui n'aspire pas moins qu'à épouser la fille d'un prince, et qui attend de son ouvrage assez d'honneur et de gloire pour oser prétendre à un si haut parti. Il est bon de dire que la scène se passe en Allemagne, car en France un nouveau Beethoven viendrait, la symphonie en *ut* mineur à la main, demander en mariage l'héritière du dernier marquis du faubourg Saint-Germain, qu'il n'aurait pour réponse que le mot de M. Jourdain : *Touchez là, vous n'aurez pas ma fille.* C'est donc en Allemagne et à Holdenbourg qu'il y a des artistes qui épousent des princesses. La duchesse d'Holdenbourg est destinée par son père à un jeune seigneur de sa cour, avec laquelle elle se permet de causer pendant l'exécution de la symphonie. L'artiste amoureux s'en aperçoit, sa tête se trouble, sa raison s'égare, le bâton de mesure lui échappe des mains, il se trahit, et le duc d'Holdenbourg le fait jeter dans un cachot. Albert, c'est le nom du compositeur, rendu à la liberté, conserve une désolante monomanie qui lui fait voir et adorer dans la belle Emmeline, sa cousine, la duchesse objet de sa passion. — On devine bien qu'Emmeline a un autre amoureux, mais par dévouement, par amitié, elle consacre sa vie à entourer de soins le malheureux Albert qu'elle laisse livré à ses illusions. Retiré avec sa cousine dans un village, Albert y enseigne la musique à une vingtaine d'élèves qui chantent horriblement faux. Cela se dit dans la pièce, et c'est parfaitement exact. Ces malins élèves s'avisent de dérober la symphonie et de l'étudier pour la jouer devant leur maître; Albert s'aperçoit de ce larcin, et interpelle en vain l'hôte auquel il l'a confiée, et que la frayeur empêche de parler. Livré au plus violent désespoir, il cherche, mais en vain, à rassembler ses souvenirs, à retrouver dans sa mémoire son chef-d'œuvre, lorsque tout-à-coup on entend résonner les premiers accords de cette précieuse symphonie exécutée par les élèves. La surprise, la joie, l'émotion rendent à Albert la jouissance de sa raison, son illusion se dissipe, il reconnaît sa belle duchesse qui est veuve et vient l'épouser; Emmeline libre donne sa main à son amant, et tout se termine à la satisfaction générale.

Voilà l'esquisse fort incomplète de cette petite comédie sentimentale et musicale, qui est habilement dialoguée, bien conduite, et d'un intérêt assez soutenu. Il y a pourtant des invraisemblances choquantes, comme la douleur exagérée d'Emmeline en voyant l'obstination de son cousin à la prendre pour une duchesse; la frayeur du maître de l'auberge, qui craint qu'Albert ne *lui torde le cou*, est également fort peu naturelle ; mais tout cela se chante, et il est admis que la musique excuse bien des sottises à l'Opéra-Comique.

La nouvelle partition de M. Clapisson obtiendra les suffrages des gens de goût : elle est en général élégante et bien écrite; les motifs sont heureux, l'instrumentation distinguée, et on remarque çà et là quelques effets nouveaux. Il y a cependant plusieurs défauts qu'après une audition je ne puis signaler qu'imparfaitement. Je dois blâmer toutefois un abus excessif des trombones, surtout dans l'ouverture et dans les premiers morceaux. L'ouverture est très faible et dépare le reste de l'ouvrage. Je me hasarderai aussi à dire qu'il est dangereux de faire chanter la clarinette à l'unisson de la voix de soprano; il est rare que la justesse puisse être parfaite. Les morceaux très applaudis, et qui méritaient de l'être, sont les couplets chantés par Mocker, le joli nocturne, *Sans espérance, aimer toujours*, que Mocker et mademoiselle Rossi ont dit avec beaucoup de grâce. Sans le vouloir assurément, M. Clapisson s'est rencontré pour le motif de ce duo avec un auteur du XVIe siècle, car les premières mesures rappellent exactement le vieil air de noël : *Ah! que Joseph est bien marié!* C'est le cas de dire qu'il n'y a de nouveau que ce qui a vieilli. Le duo entre Emmeline et Albert est faible, et a produit peu d'effet. Dans la grande scène chantée par Marié, et qui termine l'ouvrage, il y a de beaux effets d'orchestre. Voilà M. Clapisson sur la route de la gloire et des succès; cette route-là est très étroite et très pénible : pour la suivre jusqu'au bout, il faut un grand courage, des efforts soutenus, un travail incessant, une modestie sans cesse renaissante ; M. Clapisson possède, je n'en doute pas, toutes ces qualités.

Parlons maintenant du débutant Marié, devant lequel vient de s'ouvrir un large et brillant avenir. Doué d'une voix sonore, puissante, très étendue, mais peu flexible, il a conquis tout d'abord la faveur du public par un chant pur, expressif et bien phrasé. Il est incontestable qu'aujourd'hui, après Duprez, il n'existe aucun chanteur français qui égale la perfection de Marié dans l'*adagio*. Comme acteur, il est supérieur à tous ceux qui figurent sur nos scènes lyriques ; il a su se faire applaudir dans plusieurs endroits pour ce seul talent, et même sans parler ni chanter. Voilà la part des éloges dus à cet artiste que nous considérons comme l'espoir futur de notre première scène musicale. Il faut bien aussi qu'en critique consciencieux, j'adresse à Marié quelques conseils que sa modestie lui fera bien accueillir. Sa voix est lourde et peu agile, elle semble ne pas se poser facilement sur la note, et il paraît entrer en quelque sorte dans le son qu'il doit produire, au lieu de l'émettre, de l'attaquer avec une pleine franchise. Cette observation est surtout exacte pour les notes du médium, et Marié doit faire les plus grands efforts pour triompher d'un obstacle qui nuirait à son succès. Toutefois, il est probable que l'émotion d'un début a rendu ce défaut encore plus sensible.

Faut-il dire maintenant que cet artiste remarquable que le public vient de prendre sous son aile, devant lequel les directeurs de théâtre feront des courbettes, était naguère un pauvre choriste de l'Opéra-Comique, auquel M. Crosnier ne donnait pas des émoluments suffisants pour vivre? Faut-il dire qu'il s'est présenté à l'Opéra, et qu'il a été refusé ? Faut-il dire?... Non, il ne faut rien révéler, car je finirais par porter atteinte à la réputation d'habileté dont jouissent en général les directeurs de théâtres royaux. Mais ce qu'il faut dire, c'est que Marié, comme Duprez, comme tant d'autres artistes qui soutiennent nos théâtres lyriques, est sorti de l'école de Choron, de cette école que des ministres, prétendus amis des arts, n'ont pas voulu encourager et maintenir, et dont on est bien forcé aujourd'hui de proclamer la supériorité.

F. DANJOU.

Revue critique.

Grand duo pour piano et violon; fantaisie sur des motifs de Guido et Ginevra; *grandes variations de concert sur le duo des* Puritains *pour piano seul, par* Albert Sowinski.

La Pologne, qui s'est toujours associée à notre pays par ses armes et sa politique, la Pologne notre sœur, qui semble comme une autre France dans le nord de l'Europe, partage notre goût pour les arts, mais surtout pour la musique. Si, comme nous le disions dernièrement dans l'un de nos articles sur la physiologie du violon, la Pologne vit florir dans le temps Jarnowick qui fut le Lafont, le De Bériot de son époque, elle a, maintenant que le piano est l'instrument à la mode dans le monde musical, son trio de pianistes qui ne le cède en rien aux habiles artistes sur cet instrument que voient surgir de tous côtés la France et l'Allemagne. De Kontski, Chopin et Albert Sowinski forment une trinité pianistique qui a son culte, ses fidèles, ses fervents adorateurs. Nous serions tenté de croire que M. Sowinski est le saint-esprit de cette trinité, car ainsi que les pigeons voyageurs qui portent des messages de foi, d'amour et d'espérance, comme le divin oiseau, M. Sowinski parcourt fréquemment le monde musical pour faire descendre dans les esprits et les cœurs la foi et l'amour artistiques. Il s'est donné la mission d'aller répandre le goût de la bonne musique en province chaque année, de populariser le piano, cet instrument qu'on trouve maintenant jusque chez l'agriculteur des départements les plus stygmatisés de noir par le statisticien M. le baron Charles Dupin.

Nous avons là, sur notre bureau et sous nos yeux d'analyseur, trois morceaux de M. Sowinski qu'il va sans doute faire entendre dans ses concerts : ce sont les œuvres 47, 48 et 49. Le premier morceau est un *Grand duo pour piano et violon;* le second est intitulé : *Grandes variations de concerts sur le duo des Puritains*, et le troisième : *Fantaisie* sur des motifs de *Guido et Ginevra*. Cette *Fantaisie* est une des plus spirituellement arrangées que nous connaissions. Et d'abord, elle offre en quelque sorte une chose exceptionnelle, c'est de ne point faire entendre le thème de la romance : *Pendant la fête une inconnue*, dont se sont emparé de prime abord tous les arrangeurs. Au reste, l'opéra est assez riche en motifs, en pensées mélodiques et harmoniques, pour provoquer les idées de nos compositeurs de musique de salon. M. Sowinski a pris à pleines mains dans cette riche mine qu'il a exploitée en homme de savoir qui, lorsqu'il emprunte une idée, la fait sienne en l'embellissant de mille jolies pensées accessoires.

L'auteur entre vivement en matière et d'une manière originale. Après une introduction de trente mesures en *ré* majeur, dialoguées d'une façon brillante pour les deux mains, il attaque, en *si* mineur, un de ces chants à la Thalberg, soutenus quoique *tempo agitato*, et pompeusement accompagné par des triolets superposés en accords plaqués. Cette mélodie répétée en octaves est noble et belle, et s'enchaîne avec un deux-quatre en *si* dièze majeur, autre mélodie à trois parties accompagnée par un dessin plein d'élégance qu'exécute la main gauche; puis vient le chœur si pittoresque des *condottieri*, dit, comme au théâtre, *sotto voce*, et dont M. Sowinski a fait un délicieux nocturne. La première variation de ce thème dont le mouvement est un *scherzo* brillant à double corde, pour les deux mains qui s'enchevêtrent rapidement en se livrant à un dialogue vif et pressé, est pleine de verve et d'originalité. Sur la seconde variation, qui fait entendre le motif bien prononcé en quatuor, se dessine des traits en gammes diatoniques et chromatiques qui forment une broderie on ne peut plus distinguée par sa délicatesse et son élégance, caractère distinctif du talent de M. Sowinski. Cette jolie variation finit *smorzando*, ce qui lui donne une couleur mystérieuse et dramatique tout à la fois.

L'*andantino religioso* qui suit est d'un large et beau caractère. L'introduction en est romantique, mais dans la bonne acception du mot; elle n'est pas mesurée, bien que les clefs portent le 6/8 : c'est une splendide préface à la troisième variation en *si* bémol majeur et mesurée. Tout cela est mouvementé, abondant de modulations neuves et distinguées, de mélodies passagères qui témoignent d'une grande richesse d'idées dans l'auteur. Cette longue variation d'une forme toute poétique rentre enfin dans le ton primitif par une transition enharmonique moins brusque que ne la font ordinairement messieurs les pianistes, qui usent et abusent volontiers de ce genre de modulation, assez, il est vrai, dans la nature de leur instrument. L'auteur passe ensuite, pour arriver à sa péroraison, par un petit allegro de mesure à trois-huit en *si* mineur, qui paraît un peu mesquin après tout le luxe d'harmonie qu'il a jeté à pleines mains dans les trois variations précédentes; mais sa péroraison pleine d'éclat, de traits véloces et brillants terminent dignement cette belle fantaisie que, d'ailleurs, l'auteur exécute avec autant de netteté que de chaleur et de poésie.

M. Sowinski a déjà fait entendre dans quelques soirées musicales ses *Grandes variations de concerts sur le duo des Puritains:* (*suoni la tromba intrepido*). Quoique nous ne soyons pas grand partisan des grandes ou petites variations, que la fantaisie et l'air varié nous semblent ajourner les progrès de l'art instrumental, et surtout ceux du piano, nous reconnaissons cependant que M. Sowinski est un de ceux qui émettent et dépensent autant d'idées nouvelles que possible dans ce genre de musique. Son introduction des *Grandes variations de concert* est d'une mélodie large, franche et belle, et prépare bien le thème qui est devenu si rapidement populaire, grâce à la contredanse autant, au moins, qu'aux deux voix retentissantes de Lablache et de Tamburini qu'on pourrait entendre, disait Rossini, de Crémone à Paris, lorsqu'ils chantent ce duo.

Nous ne nous appesantirons pas sur chacune des variations de l'œuvre quarante-huitième de M. Sowinski; elles sont plutôt faites pour être entendues que pour être soumises au scalpel de l'analyse. Nous nous bornerons à dire que l'auteur y a déployé une grande abondance de mélodie, d'harmonie élégante et trouvée ; un luxe, fort à la mode du reste, de nuances, d'indications, de moyens d'effets peut-être un peu recherchés; mais tout cela forme un ensemble riche et brillant à l'audition, qui emporte d'assaut les applaudissements, quand l'exécutant surtout se nomme Sowinski.

Sur un thème de l'un de nos violonistes franco-belges les plus distingués, M. Sowinski a édifié un *Grand duo pour piano et violon* qu'il a composé en collaboration avec M. Robberechts, auteur de ce thème. Ce motif, nous devons le dire, ne brille précisément point par l'originalité; mais il se prêtait merveilleusement à être varié, et c'est l'essentiel à l'époque des variations de tous genres où nous sommes. Après cette épigramme innocente autant qu'inoffensive par sa généralité, nous dirons que le grand duo de MM. Sowinski et Robberechts est une œuvre consciencieusement faite. Les deux habiles instrumentistes ne s'en sont pas tenus aux variations distribuées entre le violon et le piano avec beaucoup de goût et un égal partage de responsabilité, ils ont dénaturé ingénieusement le motif par des changements de mesure ; ainsi la septième variation en caractère de pastorale, mesure à neuf-huit, et chantée par le violon, quoique écrite dans un ton qui n'est pas rigou-

reusement relatif de celui de l'introduction et des autres variations, est une petite élégie toute empreinte de grâce, de calme et de charme mélodique; puis en mesure à trois-huit, *tempo di mazurek*, et comme un souvenir de la patrie absente, il vient au compositeur polonais une de ces mélodies vives et pittoresques qui, si elle ne rappelle pas les mazurkes si naïves et si mélancoliques de Chopin, n'en a pas moins le caractère et la couleur nationales. Là s'établit un dialogue, une lutte, un combat entre le violon et le piano dont il serait difficile de proclamer le vainqueur. Ce dialogue animé, scintillant d'esprit, pouvait clore dignement cette pièce de musique variée, intéressante et dramatique; mais les auteurs ont voulu dire leur dernier mot dans une péroraison en *presto*, toujours en mesure à trois-huit, dans laquelle le violon joue un rôle essentiel si ce n'est principal.

On voit, lorsqu'on a lu cette musique ou qu'on l'a entendue exécuter à l'auteur, qu'il n'est pas seulement un instrumentiste exercé, mais un compositeur instruit, expérimenté, et qui connaît toutes les ressources de son art. Une belle scène instrumentale à grand orchestre qu'il nous a fait entendre nous a convaincu que si M. Sowinski est habile et brillant pianiste, il y a aussi en lui un compositeur dramatique et plein d'avenir.

Henri Blanchard.

Messe en sol *à quatre voix, avec chœurs, par* C.-M. de Weber.

Tout ce qui est dû au génie des grands artistes est toujours recherché avec empressement, leurs chefs-d'œuvre comme leurs ébauches, les productions de leur jeunesse comme celles de leur âge mur. C'est qu'on aime à étudier les diverses phases de la vie d'un homme de génie, à suivre les progrès de son talent, et à reconnaître les erreurs qu'il a pu commettre. Sous ce triple rapport, la publication de la messe de Weber sera accueillie avec faveur. — Au premier abord, j'avoue que je serais tenté de croire que cette composition n'est pas de l'auteur du *Freischut*: mais le nom de M. Richaut, qui en est l'éditeur, ne permet pas de supposer aucune supercherie, et d'ailleurs on sait que le génie se modifie quelquefois avec l'âge d'une manière extraordinaire. — De même que les premières sonates de Mozart, la première symphonie de Haydn ne sauraient donner aucune idée du style propre, de la manière de ces deux maîtres, de même on ne saurait reconnaître la touche grandiose et fantastique de Weber dans l'œuvre que nous avons sous les yeux. Il est probable que cette messe a été composée pendant la jeunesse de Weber, et même on peut supposer qu'il l'a écrite lorsqu'il était encore sous la direction savante de l'abbé Vogler. On retrouve çà et là quelques traces de la manière du maître, la mélodie embrasse en général une grande étendue et est peu diatonique, de nombreuses dissonances frappées dans les parties vocales affectent souvent péniblement l'oreille; ce sont là les défauts de l'abbé Vogler, défauts qu'il rachète presque toujours par des idées élevées, une harmonie recherchée, et de très beaux effets dans les masses vocales ou dans l'orchestre. — La messe de C. M. de Weber a souvent les défauts du maître, mais elle est toujours très éloignée de son modèle. C'est l'œuvre d'un écolier, mais d'un écolier qui deviendra maître et d'un génie dont on peut déjà en certains endroits prévoir la portée. — Quoi qu'il en soit, cette œuvre n'ajoutera rien à la réputation du célèbre auteur d'*Oberon* et de *Freischut*, elle ira compléter dans quelques bibliothèques la collection des œuvres de ce grand compositeur et fournir aux églises dans lesquelles on entend de la musique le moyen de varier leur répertoire. — La plupart des compositions que nous voudrions voir exécuter dans nos églises sont rares, peu connues, et d'une exécution difficile; celles qu'on y entend habituellement sont d'une médiocrité et d'un mauvais goût qui nous désolent : il faut bien recommander de préférence des ouvrages comme la messe en *sol* de C. M. de Weber, qui, au moins, se distinguent par des idées élégantes et une harmonie assez correcte. — C'est un juste-milieu entre les œuvres sublimes de Palestrina et les grotesques compositions de certains maîtres de chapelle de notre temps.

F. D.

ARCHIVES CURIEUSES DE LA MUSIQUE.

MUSIQUE RELIGIEUSE.

Sixième et septième Livraisons.

Une partie des deux livraisons offertes aujourd'hui aux abonnés de la *Gazette musicale* est remplie par un morceau (*jubilate* de Gabrieli, digne de fixer l'attention des musiciens instruits. Jean Gabrieli, organiste de Saint-Marc à Venise, de 1584 à 1612, est généralement considéré comme un des plus habiles maîtres de son temps, et un des plus grands organistes qu'ait produits l'Italie. On connaît peu les particularités de sa vie, et pour exprimer une opinion sur son mérite, nous ne saurions mieux faire que de citer le jugement de M. Fétis (1)

« Le style de Jean Gabrieli est essentiellement différent » de celui des grands maîtres de l'école romaine, particulièrement de J. Pierre Luigi Palestrina; et ce style peut » être considéré comme un type de cette école vénitienne » dont Monteverde et Jean Croce offrent dans leurs ouvrages de si beaux modèles.

» L'effet, abstraction faite de la forme et de toute invention, est évidemment la loi qui a guidé ces hardis inventeurs. Jean Gabrieli est souvent incorrect; le style fugué » ne lui est pas inconnu, il en fait quelquefois usage avec » une certaine élégance d'instinct; mais il ne le manie pas » en maître, et sous ce rapport, il est non-seulement fort » inférieur à Palestrina, qui laisse loin derrière lui tous » ceux qui ont essayé de l'imiter, mais même à beaucoup » d'autres musiciens du XVI[e] siècle. Le génie de Gabrieli ne » le portait point vers ce genre dans la musique vocale, ce » n'est que dans les pièces d'orgue qu'il en tire bon parti, » parce que, moins gêné pour le mouvement dans les parties instrumentales que dans les vocales, il se sent plus » libre, plus hardi; il traite ces pièces plutôt en *ricercari* » qu'en véritables fugues. Ce qui brille essentiellement dans » les productions de cet artiste, c'est la nouveauté des formes, l'unité pour le temps où il écrivait; or, c'est cela » qui constitue le génie de transition. C'est principalement » dans ses symphonies sacrées, publiées en 1597, que sa faculté d'invention est dans tout son éclat. Ses motets à » deux, trois et quatre chœurs qu'on trouve dans ce recueil; » la manière admirable dont il fait quelquefois intervenir » une voix seule dans les longues phrases, et sans aucun » accompagnement; l'effet qu'il sait tirer du dialogue des

(1) *Biographie universelle des musiciens*, t. IV, p. 228.

» instruments et des chœurs sont des choses qui décèlent
» une puissante imagination. Une idée non moins remar-
» quable est celle qu'il a essayée dans un morceau de con-
» certi qu'il a réuni à ceux de son oncle dans le receuil pu-
» blié en 1587, et qu'il a reproduite depuis à trois chœurs
» dans ses *Sacræ Symphoniæ*; idée qui consiste à établir
» différents chœurs qui dialoguent dans des systèmes de voix
» absolument développés : l'un, composé de toutes voix
» graves; le second, de voix moyennes; le troisième, de
» voix aiguës. L'opposition d'effet de ces trois systèmes de
» chœurs a quelque chose de magique.

» Comme organiste, Jean Gabrieli ne mérite pas moins
» d'être compté parmi les plus grands artistes. Il fut inter-
» médiaire entre Claude Merulo et Frescobaldi. S'il a moins
» de charme que ce dernier dans ses pièces d'orgue, il a
» plus que son prédécesseur l'art de relever l'intérêt des
» sujets qu'il choisit par des harmonies piquantes, inatten-
» dues, et qui ont une tendance marquée vers la tonalité
» moderne, comme les productions du génie de Monte-
» verde, son contemporain. »

Correspondance.

Nous communiquons à nos lecteurs la lettre que M. Liszt vient d'adresser au comité du monument de Beethoven :

MESSIEURS,

La souscription pour le monument de Beethoven ne se remplissant qu'avec lenteur, l'exécution de ce monument se trouvant ainsi indéfiniment ajournée, j'ai l'honneur de vous faire une proposition que je serais heureux de voir agréer.

J'offre de compléter entièrement la somme nécessaire pour élever un monument à Beethoven, ne demandant d'autre privilége que celui de désigner l'artiste auquel cette œuvre devra être confiée. Ce serait M. Bartolini, de Florence, dont les travaux vous sont connus, et que l'Italie honore comme son plus grand statuaire.

Dans une entrevue que j'ai eue avec lui à ce sujet, il m'a assuré que le monument en marbre (dont le prix serait de 50,000 à 60,000 fr.) pourrait être terminé dans deux ans, et qu'il était disposé à se mettre immédiatement à l'ouvrage.

J'ai l'honneur d'être, etc., etc.

F. LISZT.

Nouvelles.

*** L'Opéra n'est pas en bonne veine. On laisse depuis quelque temps reposer les chefs-d'œuvre, et les essais de réaction italienne ou autre n'ont pas été heureux. Cette semaine, une indisposition de Duprez n'a pas permis de représenter les *Huguenots* annoncés sur l'affiche, et une foule considérable s'est trouvée fort désappointée à l'heure de l'ouverture. On a fait la remarque que si Mario n'avait pas dû jouer au Théâtre-Italien le lendemain, l'Opéra aurait pu donner *Robert-le-Diable* pour lequel l'empressement du public ne s'est jamais ralenti. Il est, dans tous les cas, extrêmement fâcheux que l'indisposition ou la maladie d'un chanteur rendent impossibles les représentations. Un tel état de choses ne saurait subsister sans amener la ruine de l'Académie royale de musique.

*** Mario a débuté jeudi au Théâtre-Italien dans l'*Elisir d'amore*. Les dilettanti ont accueilli avec bienveillance mais sans aucun enthousiasme le transfuge de l'Opéra. Plus à l'aise sur la scène italienne, chantant une langue qui est la sienne, Mario a cependant souvent mérité des applaudissements. Les amis de l'Opéra et de la musique française n'ont pas vu sans un profond mécontentement la mesure qui permettait au jeune ténor de se faire entendre sur les deux théâtres. On s'est demandé si c'était un commencement d'exécution du fameux et ridicule projet de réunion. On a reconnu également que le moyen le plus certain d'assurer les progrès de Mario sur la scène française n'était pas de lui faire chanter de l'italien. Enfin on a blâmé unanimement une pareille décision, prise à la légère par M. Duponchel, et approuvée plus légèrement encore par le ministre chargé de protéger la scène et les intérêts français.

*** M. Burdini, qui a débuté cette semaine au théâtre de la Renaissance dans *Lucie de Lamermoor*, a une jolie voix de baryton et est doué d'un bon sentiment musical. C'est une bonne acquisition pour ce théâtre, qui fait chaque jour de nouveaux efforts pour améliorer son personnel. Madame Thillon est toujours une ravissante cantatrice.

*** M. Maurice Schlesinger vient d'être nommé correspondant de la Société hollandaise pour l'encouragement de l'art musical.

*** M. Panofka, l'habile violoniste, est de retour à Paris d'un long voyage en Angleterre, en Allemagne et en Pologne.

*** M. Coeffet, de Chaumont (Oise), déjà connu pour les perfectionnements qu'il a faits à divers instruments à vent, vient d'établir un nouveau système très ingénieux au moyen duquel le serpent à pavillon produit tous sons pleins, de même nature, et bien égaux de force et d'harmonie. On sait que les vibrations d'une anche ou des lèvres acquièrent différentes qualités de son, selon la forme de l'instrument auquel l'anche ou les lèvres sont appliquées; que la colonne d'air contenue dans l'instrument ne produit pas le son, mais le modifie; que néanmoins elle a besoin d'être, par sa longueur, en rapport avec le nombre des vibrations de l'embouchure, d'où résulte la nécessité de pratiquer des ouvertures latérales pour couper en quelque sorte la colonne d'air, et la rallonger ou la raccourcir suivant le besoin; mais la forme de l'instrument s'en trouve changée, l'effet devient presque nul lorsque les trous latéraux sont ouverts, et la qualité de son en est altérée. Les moyens employés avec tant de succès pour le trombone et le cornet à piston ne pouvaient point convenir au serpent contre-basse, à cause de sa forme conique et de sa grande ouverture. Celui que M. Coeffet a imaginé consiste dans des corps de rechange qui, par le moyen d'une clé particulière à chacun d'eux, viennent s'appliquer avec rapidité sur l'ouverture du corps principal de l'instrument, qui est tronqué au point où les corps de rechange doivent venir s'adapter; ainsi la forme de la colonne d'air est toujours la même, le pavillon produit son effet sur les sons, et le doigté se trouve bien simplifié, puisque trois ou quatre clés suffisent pour un serpent qui descend plus bas que la contre-basse et à plus de trois octaves d'étendue.

*** On s'occupe, à Rouen, de remettre à la scène *la Caverne* de Lesueur. Boulard sera chargé du rôle de Roland.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Vienne.* — Le 30 septembre dernier est mort dans notre ville M. Joseph-Marie Woefram, premier bourgmestre de Tœplitz (Bohême), un des dilettanti les plus distingués de l'Allemagne. On a de lui un grand nombre de compositions de musique instrumentale et sept opéras-comiques dont quatre, *Ben Haly*, *le Normand en Sicile*, *le Moine de la montagne* et *la Rose enchantée*, se maintiennent encore avec un grand succès sur les principaux théâtres lyriques de l'Allemagne. Il s'est aussi essayé dans la musique religieuse, et une messe nuptiale, à six voix, qu'il écrivit en 1831 à Dresde, est devenue très populaire dans l'Allemagne méridionale. M. Woefram, né en 1789 à Dobrezah (Bohême), était âgé de cinquante ans. Il avait étudié la composition sous la direction de Drechsler, professeur de contre-point à l'école impériale de Vienne, et sous le célèbre Kozeluch, maître de chapelle de la cathédrale de Prague.

*** *Berlin.* — L'école royale de musique de cette ville, fondée en 1834, vient de donner son grand concert annuel dans lequel, outre les compositions couronnées des élèves, on a exécuté les ouvrages suivants: Messe à six voix, de Palestrina, intitulée: *Missa Papæ Marcelli*; les chœurs de l'oratorio de David, de Naumann; concerto pour deux clavecins, composé en 1741 par J.-Sébastien Bach; plusieurs morceaux de l'opéra d'*Alceste*, de Lulli, et le finale du dernier acte d'*Idomeneo*, de Mozart.

Pour le Directeur absent : F. DANJOU.

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

6e Année. — 1839. **REVUE** N° 53.

ET

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS,

JOURNAL DES ARTISTES, DES AMATEURS ET DES THÉATRES;

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, F. BENOIST, (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, CASTIL-BLAZE, PHILARÈTE CHASLES, F. DANJOU, STEPHEN HELLER, EDME SAINT-HUGUÉ, ELWART, FETIS père (maître de chapelle du roi des Belges), AD. GUÉROULT, JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, G. LEPIC, LISTZ, MARX, EDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, H. PRÉVOST, L. RELLSTAB (rédacteur de la GAZETTE DE BERLIN), GEORGES SAND, J.-G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT A LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE.

Paris.	Départ.	Étrang.
3 m. 8	9 »	10 »
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	34 »	38 »

La Revue et Gazette Musicale paraît le dimanche et le jeudi de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la *Revue et Gazette Musicale de Paris*, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; et chez tous les marchands de musique de France.

Prix d'abonnement à la *Revue et Gazette Musicale*, 30 fr. par année.

Paris, Jeudi 24 octobre 1839.

IL SERA DONNÉ CHAQUE MOIS UNE LIVRAISON des *ARCHIVES CURIEUSES DE LA MUSIQUE*, et un *fac simile* de l'écriture de musiciens célèbres.

ANNONCES: 50 c. la ligne de 28 lettres.

SOMMAIRE. Lettre d'un bachelier ès-musique, par Liszt. — Notice sur les bardes gaulois dans leur rapport avec l'histoire de la musique, par J. d'Ortigue. — Musique écossaise, par Philarète Chasles. — Anecdote. — Nouvelles. — Annonces.

MM. les abonnés recevront avec le présent numéro: *Fantaisie brillante* pour le piano sur des motifs de l'opéra *les Treize*, de F. Halevy, par *Doehler*.

LETTRE D'UN BACHELIER ÈS-MUSIQUE.

San-Rossore, 2 octobre 1839.

A M. Hector Berlioz.

S'il est un lieu au monde où le bruit extérieur des choses ne pénètre point, s'il est une solitude que les vaines disputes et les puériles ambitions ne sauraient troubler, c'est, à coup sûr, le lieu d'où j'écris, c'est la solitude où je me suis arrêté pour dire un dernier adieu à l'Italie, pour jouir une dernière fois de l'ineffable beauté de cette terre aimée du jour.

En sortant de Pise par la porte des *Cascines*, après avoir longé la verte pelouse où se trouvent réunis comme par enchantement quatre monuments superbes des temps qui ne sont plus, la Cathédrale, le Baptistère, le Campanile et le Campo-Santo, on arrive par une longue avenue qui traverse en droite ligne de vastes pâturages, à la forêt de San-Rossore. Cette belle forêt étale au soleil le dôme frémissant de ses pins que le vent de mer plie, et répond par une plainte ininterrompue au sourd grondement du flot qui vient mourir à ses pieds. Des troupes inquiètes de daims errent dans les clairières sablonneuses traversées de rayons, tandis que le chameau et le buffle paissent tranquillement les herbes parfumées, ou que, guidés par le bûcheron, ils portent au loin la dépouille des arbres séculaires. A deux cents pas du rivage une maison isolée me sert d'abri; elle est bâtie en bois comme les châlets de l'Oberland. Ses habitants ne peuvent concevoir la fantaisie qui me fait leur demander asile. Les braves gens ignorent la poésie profonde dont ils sont entourés; ils ne comprennent pas quel charme m'attire, au coucher du soleil, sur la grève déserte, et pourquoi mes yeux cherchent toujours sous la bande de feu qui ceint l'horizon, ce point noir presque imperceptible, l'île d'Elbe.

C'est là où je vivais depuis un mois sans aucune communication avec le dehors, lorsque quelqu'un qui sait que je t'aime, m'a envoyé ta lettre du 6 août. Cette lettre, toute pleine d'un monde auquel je suis devenu étranger, m'a causé une singulière impression. Je me suis senti soudain rappelé dans une sphère volontairement quittée, où la force des circonstances me ramènera; j'ai deviné ce que cachait de tristesse et d'ennuis l'*indifférence* dont tu te couvres; j'ai compris en même temps que l'absence ne nous avait pas changés l'un pour l'autre, et que nous nous retrouverions frères comme en ces jours que tu me rappelles; seulement, Berlioz, nous nous retrouverons plus vieux de bien des heures. Cette première impatience du cœur, cette ardeur de conquête qui veut tout entraîner ou tout rompre, cet amour insensé de l'art qui s'indigne de n'être pas compris, toute cette folle dépense de vie d'une jeunesse pleine de prestiges, ont fui sans retour. L'expérience t'a fait entendre sa voix austère; le commerce des hommes t'a valu plus

d'un sévère enseignement ; tu as appris à contenir ta force, à marcher lentement dans une voie difficile. Le jeune artiste qui descendait naguère lier et joyeux des Apennins, appelant au combat quiconque n'adorait pas sa muse, reste aujourd'hui pensif et morne, regardant sans colère la foule distraite qui va et vient du vrai au faux, de l'idole à la divinité, de l'art à la fantasmagorie. Pareil au laboureur qui ensemence la terre, et se retire dans sa cabane, laissant aux frimas leur saison, tu as déposé ton grain dans le sillon, et tu attends avec confiance qu'un ciel plus doux le fasse croître et mûrir. Quant à moi qui, plus jeune, ai deviné plutôt que je n'ai appris le train du monde, moi qui n'ai point été appelé aux glorieuses douleurs d'une haute destinée, ce n'est pourtant pas en vain que les années ont passé sur ma tête. Il est dans la solitude une voix qui parle haut à ceux qui l'interrogent; les vieilles forêts rendent toujours des oracles de sagesse; les pins de San-Rossore en savent bien long sur la folie des hommes et sur l'inévitable nécessité des choses.

Durant les deux années qui viennent de s'écouler j'ai beaucoup vécu seul, ne prenant aucune part à ce que j'appellerais volontiers la *mêlée* musicale. Quelques concerts donnés de loin en loin, afin de ne pas oublier tout-à-fait mon métier, m'ont occasionnellement rapproché du monde artiste, puis je suis rentré dans la retraite. Vous m'avez reproché de vous écrire trop peu de choses sur l'état de la musique en Italie; plusieurs raisons expliquent mon silence. Hormis la musique dramatique, dont vous avez au Théâtre-Italien de Paris la meilleure expression, et sur laquelle je n'ai absolument rien à vous apprendre, le mouvement actuel est, à mes yeux, dépourvu d'intérêt. Les noms de plusieurs artistes isolés et découragés, les efforts de quelques amateurs distingués produisant à grand'peine l'exécution d'une belle œuvre, comme, par exemple, *la Création* de Haydn, dans les salons du Palais-Vieux à Florence, voilà tout ce que j'avais à vous signaler, et je l'ai fait.

Décidé à parcourir successivement les principales villes de l'Italie, mais à ne me fixer dans aucune, je n'aurais pu sans folie prétendre exercer une influence durable; il eût été insensé de vouloir agir sur les autres et de me donner une tâche qui n'eût servi qu'à me dissiper au dehors sans aucun résultat possible. Je me suis donc borné à une petite quotidienne d'étude et de travail personnels. N'ayant rien à chercher dans le présent de l'Italie, je me suis mis à fouiller son passé; n'ayant que peu de choses à demander aux vivants, j'ai interrogé les morts. Un vaste champ s'est ouvert à moi. La musique de la chapelle Sixtine, cette musique qui va s'altérant, s'effaçant de jour en jour avec les fresques de Raphaël et de Michel-Ange, m'a conduit à des recherches du plus haut intérêt. Une fois engagé dans cette voie, il m'a été impossible de me borner, de m'arrêter; je n'ai point voulu vous envoyer quelques jugements fragmentaires sur toute cette grande école de musique sacrée qui nous est trop peu connue; j'ai attendu. Trop de choses me sollicitaient en même temps, les heures étaient trop courtes, l'étude trop vaste. Il fallait voir, entendre, méditer avant d'écrire. Le beau, dans ce pays privilégié, m'apparaissait sous ses formes les plus pures et les plus sublimes. L'art se montrait à mes yeux dans toutes ses splendeurs; il se révélait à moi dans son universalité et dans son unité. Le sentiment et la réflexion me pénétraient chaque jour davantage de la relation cachée qui unit les œuvres du génie. Raphaël et Michel-Ange me faisaient mieux comprendre Mozart et Beethoven; Jean de Pise, Fra Beato, Francia, m'expliquaient Allegri, Marcello, Palestrina; Titien et Rossini m'apparaissaient comme deux astres de rayons semblables. Le Colysée et le Campo Santo ne sont pas si étrangers qu'on pense à la *Symphonie héroïque* et au *Requiem*. Dante a trouvé son expression pittoresque dans Orgagna et Michel-Ange; il trouvera peut-être un jour son expression musicale dans le Beethoven de l'avenir.

Une circonstance que je compte parmi les plus heureuses de ma vie n'a pas peu contribué à fortifier en moi le sens intime de ces choses et mon ardent désir de pénétrer plus avant dans la compréhension et l'intelligence de l'art. Un homme dont le génie, aidé d'un goût exquis et d'un mâle enthousiasme a produit les plus belles créations de la peinture moderne, M. Ingres, m'admit à Rome dans une intimité dont le souvenir me rend encore fier. Je trouvai en lui ce que la voix publique m'avait annoncé, et plus encore. M. Ingres, comme tu sais, a passé sa jeunesse dans l'étude constante et la lutte intrépide. Il n'a vaincu l'oubli, la méconnaissance, la pauvreté que par la persistance du travail et l'héroïque obstination d'une conviction inflexible. Parvenu aujourd'hui à l'âge de maturité, il jouit sans vanité d'une renommée acquise sans intrigue. Ce grand artiste, pour lequel l'antiquité n'a pas de secret, et qu'Appèle eût nommé son frère, est excellent musicien comme il est peintre incomparable. Mozart, Haydn, Beethoven lui parlent la même langue que Phidias et que Raphaël. Il s'empare du beau partout où il le rencontre, et son culte passionné semble grandir encore le génie auquel il s'adresse. Un jour que je n'oublierai pas, nous visitâmes ensemble les salles du Vatican; nous traversâmes ces longues galeries où l'Etrurie, la Grèce, Rome antique, et l'Italie chrétienne sont représentées par d'innombrables monuments. Nous passions avec respect devant ces marbres jaunis et ces peintures à demi-effacées. Il marchait en parlant; nous l'écoutions comme des disciples avides. Sa parole de flamme donnait une nouvelle vie à tous ces chefs-d'œuvre; son éloquence nous transportait dans les siècles passés; la ligne et la couleur s'animaient sous nos yeux; la forme altérée par le temps et par la main des profanateurs renaissait dans sa pureté première, et se montrait à nous dans sa jeune beauté. Tout un mystère de poésie s'accomplissait : c'était le génie moderne évoquant le génie antique. Puis le soir, lorsque nous rentrâmes, après nous être assis sous les chênes verts de la Villa Medici, après avoir causé long-temps cœur à cœur de toutes ces grandes merveilles, je l'entraînai à mon tour vers le piano ouvert, et lui faisant doucement violence : « Allons, maître, lui dis-je, n'oublions pas notre chère musique; le violon vous attend; la sonate en *la* mineur s'ennuie sur le pupitre, commençons. »

Oh, si tu l'avais entendu alors! Avec quelle religieuse fidélité il rendait la musique de Beethoven! Avec quelle fermeté pleine de chaleur il maniait l'archet! Quelle pureté de style! Quelle vérité dans le sentiment! Malgré le respect qu'il m'inspire, je ne pus me défendre de me jeter à son cou, et je fus heureux en sentant qu'il me pressait contre sa poitrine avec une paternelle tendresse.

Bientôt j'aurai quitté l'Italie. Je vais à Vienne. Le 10 novembre on y exécute le *Paulus* de Mendelsohn; je veux y être. Ne viendras-tu pas aussi? Ne feras-tu pas connaître à l'Allemagne tes symphonies qu'elle comprendra et qu'elle aimera? L'Allemagne est leur véritable patrie. Ce sont de robustes plantes septentrionales qui veulent de fortes terres, et qui, croissant dans un sol plus léger, ne déploient point toute la richesse de leur sombre et puissante végétation. L'Allemagne est le pays des symphonistes; c'est le tien. Partout ailleurs la mode peut les accueillir un instant; là seulement une sympathie profonde les attend et leur demeure. Bien que l'italianisme du jour ait envahi, comme il l'a fait en France, le monde élégant étranger aux œuvres sérieuses, un public nombreux et compréhensif reste à la musique sévère. L'étude de l'art est généralement moins

superficielle; le sentiment plus vrai; les habitudes mieux prises. Les traditions de Mozart, de Beethoven et de Weber ne sont pas perdues. Les trois génies ont jeté de vigoureuses racines en Allemagne.

Beethoven ! Ce que je lis est-il possible? La souscription pour le monument du plus grand musicien de notre siècle a produit en France 424 fr. 90 c. Quelle honte pour tous! Quelle affliction pour nous ! Il ne faut pas qu'un tel état de choses se perpétue, n'est-il pas vrai? Il ne faut pas qu'une lente et parcimonieuse aumône assure à Beethoven un tombeau. Cela ne doit point être, cela ne sera pas. Tu sais que j'ai pour ami le plus grand statuaire de l'Italie, Bartolini (1). C'est un noble artiste qui a connu, lui aussi, les vicissitudes du sort et l'ingratitude des hommes. Il s'est indigné comme moi de l'injure faite à la mémoire de Beethoven, et m'a promis de se mettre immédiatement à l'œuvre. En deux ans, le monument en marbre pourra être achevé. Je viens d'écrire au comité pour lui demander de clore la souscription, m'offrant à remplir le chiffre exigé. Mon intention n'est point de venir sur les brisées de personne. Je ne veux priver aucun de ceux qui ont souscrit de l'honneur de contribuer à ce monument. Je veux simplement compléter les sommes déjà réunies afin de hâter l'accomplissement de ce que j'envisage comme un devoir pour nous. Le seul privilége que je demande, c'est celui de désigner le statuaire. Confier ce travail à Bartolini, c'est s'assurer qu'il sera digne de Beethoven.

Je t'enverrai le *programme* qu'il doit me communiquer sous peu. D'immenses sommes ne seront pas nécessaires à son exécution. Trois concerts à Vienne, Paris et Londres suffiront à peu de choses près. Le reste se trouvera bien, Dieu aidant, dans la poche du *vagabond infatigable*, comme tu le nommes. Si donc aucun obtacle indépendant de ma volonté ne s'élève, dans deux ans, le monument sera en place.

Je voudrais te dire des nouvelles, je n'en sais guère. Francilla Pixis a chanté avec beaucoup de succès à Naples : elle est engagée à Palerme. Hiller, qui travaillait à un nouvel opéra italien, a été rappelé subitement à Francfort par la mort de sa mère. Schumann, notre *genial* Schumann a écrit pour piano des *scènes d'enfants* ravissantes. Schumann est un poëte plein de sensibilité et un grand musicien. M. Schwarzbach, jeune pianiste polonais, m'a envoyé de jolies mazourka.

Je viens d'assister à une messe du Saint-Esprit, chantée au dôme de Pise pour l'ouverture du congrès des savants. C'était effectivement une messe *pour des savants*. Tout-à-l'heure on a inauguré *alla sapienza*, la statue de Galilée. Le célèbre professeur Rosini a prononcé un discours qui a été couvert d'applaudissements. Le pape avait défendu à ses sujets savants de venir au congrès. Aujourd'hui, on prétend qu'il a levé l'interdit...

Adieu, mon ami, à revoir à Vienne. A toi, partout.

F. Liszt.

(1) La sculpture contemporaine doit à M. Bartolini ses plus belles œuvres. Je citerai seulement ici la *Nymphe au scorpion*, achetée par M. le prince de Beauvau; la *Fiduccia in Dio*; le *Groupe de la Charité*, au palais Pitti; le monument de M. Demidoff; celui d'Alberti, pour Santa-Croce à Florence, etc., etc. J'ai donné dans une notice biographique récemment publiée, de nombreux détails sur la vie et sur les ouvrages de Bartolini.

NOTICE SUR LES BARDES (1) GAULOIS

DANS LEUR RAPPORT AVEC L'HISTOIRE DE LA MUSIQUE.

La Gaule fut primitivement le principal séjour des anciens bardes, et c'est dans la Gaule que leur institution a eu le moins de durée, a laissé le moins de traces. Conséquemment, nos bardes n'ont laissé qu'un nom vaguement célèbre, mais point de monuments.

Il y a deux moyens de se faire une idée de ces chants gaulois, maintenant perdus : 1° rapprocher et comparer soigneusement les passages dans lesquels les auteurs anciens font mention de nos bardes; 2° étudier l'institution des bardes, celles d'autres nations d'origine celtique, au sein desquelles cette institution s'est conservée plus longtemps que dans la Gaule.

Outre les bardes classés par Strabon avec les druides et les devins, il y avait chez les Gaulois des bardes guerriers; outre la poésie sacerdotale, il y avait la poésie belliqueuse. C'est ce qu'attestent Elien, Ammien Marcellin, Jestus et cette belle apostrophe de Lucain : « O vous qui envoyez à » l'immortalité les noms et les âmes de ceux qui sont morts » vaillamment, bardes, vous avez fait entendre des chants » nombreux (*plurima*) (2). »

Les Gallois, reste des anciens Bretons d'Angleterre, les Irlandais, les montagnards d'Écosse ou Gaëls, sont de race ou de langue celtique, comme l'étaient les anciens Gaulois. « Personne n'ignore, dit Latour-d'Auvergne, que la langue vulgaire des Hobérauts de la province de Galles ou de *Valles* en Angleterre, et celle des Bretons du continent, ne soient deux dialectes de la même langue. Ce sont deux sœurs caractérisées par l'air de famille le plus frappant. Le rapport qui existe entre ces deux langues est tel, que les Bretons et les Gallois s'entendent encore de nos jours sans interprète. Leurs dialectes sont aujourd'hui les seuls qui nous retracent l'ancien celtique dans l'état où était cette langue dans les Gaules, avant l'invasion des Romains (3). » Or les trois peuples dont nous venons de parler ont eu des bardes jusqu'à une époque récente. Il y a donc lieu de supposer que l'histoire des bardes irlandais et écossais a beaucoup d'analogie avec celle des bardes gaulois.

D'après ce qui a été dit au commencement de cette note, il paraît que les bardes gaulois déchurent de la situation élevée qu'ils occupaient d'abord à côté des druides; ils tombèrent dans une position inférieure et précaire, dans

(1) Voici les diverses étymologies que l'on donne du mot barde : « Les bardes, selon Jean Picard, furent ainsi nommés de Bardus, fils de Dryus, quatrième roi des Gaulois (d'un prince ignoré de toute l'antiquité). D'autres dérivent le nom des bardes de *bar*, qui, dans l'opinion de ces écrivains, veut dire *furie*, faisant allusion à l'enthousiasme, à l'espèce de fureur qui transporte les favoris des neuf muses, lorsqu'Apollon les élève jusqu'à lui, lorsque ce Dieu les inspire. Le mot barde, en gallois *béerdh*, paraît dériver de l'anglo-saxon *beard*, anglais *beard*, en français *la barbe*, de l'usage où étaient vraisemblablement les anciens poëtes gaulois de porter la barbe dans toute sa longueur, pour se distinguer des autres classes de citoyens. *Bardi, forsan sic dicti, à longis barbis, sicut et Longobardi, Italiæ populi.* » (*Origines gauloises*, par Latour-d'Auvergne.)

(2) Voici ce passage de Lucain :

> Vos quoque qui fortes animas bello que peremptas,
> Laudibus, in longum vates dimittitis ævum,
> . . . . plurima fudistis carmina bardi.

(3) *Origines gauloises*, p. 108.

la dépendance et sous le patronage des chefs des tribus gauloises. Cette situation sociale est d'autant plus à remarquer qu'elle se reproduit avec des caractères identiques et frappants partout où les bardes ont subsisté, dans le pays de Galles, en Irlande et en Écosse. On connaît l'anecdote rapportée par Athénée d'après Possidonius qui visita la Gaule environ 150 ans avant la conquête de César.

Un jour que Luerius ou Luernius, roi des Avernes et qui passait pour le plus magnifique des rois de la Gaule, avait donné un grand festin à un grand nombre de bardes, comme c'était l'usage parmi les chefs gaulois, un certain poëte barbare qui n'avait pu assister au repas parce qu'il s'était attardé, trouva Luerius qui partait; alors allant à la rencontre de Luerius avec des chants, il se mit à exalter le mérite du chef et à déplorer son propre retard. Luerius charmé, demanda une bourse d'or et la jeta au poëte, tandis qu'il courait à côté du char. Le poëte, l'ayant ramassée, recommença ses hymnes, disant : « Les vestiges » de ton char sur la terre font germer l'or et les bienfaits. »

L'attitude de cet homme semblable à ces mendiants que l'on voit aujourd'hui encore dans certaines provinces, particulièrement en Bretagne, courir après les voitures en chantant, annonce assez l'état de dégradation dans lequel les bardes étaient déjà tombés.

Suivant le même Possidonius, les chefs gaulois n'allaient pas en guerre sans être accompagnés de gens qu'on appelle parasites. Ces gens, mangeant à la table de leurs patrons, chantaient les louanges non seulement au peuple, mais à ceux qui voulaient les entendre en particulier. Voilà donc les bardes réduits à un état de vassalité et de domesticité.

Dans le pays de Galles ou Cambrie, où le bardisme était établi de temps immémorial et où il s'est le plus complétement développé, les traditions veulent que le fondateur du bardisme soit aussi l'inventeur du chœur et de la musique. C'est un personnage purement mythologique, père de la muse et nommé Tydain, qui pourrait bien être le Teutatès, le Mercure gaulois, inventeur des arts; il est associé dans cette circonstance à Hu-le-Fort, qui paraît être le même qu'Hésus, le Mars gaulois. Ainsi, l'institution des bardes, dans le pays de Galles, se rattache par les traditions de son origine à la mythologie celtique.

Le caractère pacifique était inhérent à la condition de barde comme à celle de druide. Cependant la force des choses fit entrer plus tard la guerre dans cette institution.

Le VIe siècle fut l'âge d'or des bardes gallois; ce fut la dernière époque de glorieuse résistance contre l'invasion saxonne pour la nation cambrienne et pour les Bretons du Nord, qui sont aussi célébrés par les bardes. On a les poésies authentiques de plusieurs bardes de ce temps; les plus célèbres sont : Aneurim, Llywarch, Taliessin et Merlin.

Des idées qui semblent druidiques se rencontrent dans la poésie de ces bardes, tout chrétiens qu'ils sont. Telle est la croyance à la métempsycose, croyance gauloise, et sous ce rapport, ils sont les derniers représentants de l'antique alliance des druides et des bardes.

Au Xe siècle, le roi Hoel-le-Bon voulut réorganiser l'ancienne existence cambrienne. Dans ce but, il forma des coutumes du pays un corps de législation que nous possédons encore. Nous n'extrairons de la partie de cette législation qui regarde les bardes que ce qui nous semble s'appliquer également aux bardes gaulois. D'abord la loi interdit au barde de s'occuper d'autre chose que de son art; les bardes font là, comme chez les Gaulois, partie de la petite cour des chefs; ils y occupent un rang distingué. Il y a quatorze personnes qui ont le droit de s'asseoir à la table du chef, et parmi elles sont deux bardes, le barde domestique, dont la situation est assez semblable, mais cependant supérieure à celle des bardes parasites attachés aux chefs gaulois, et le barde de la chaise, le barde à qui appartient le droit de la chaise; sorte de barde lauréat, chef des bardes, comme il y eut depuis le roi des ménestrels, etc.

On sait les cruautés d'Édouard pour les bardes; il les fit pendre en masse parce qu'ils avaient identifié le bardisme avec le patriotisme gallois. Cependant ils ne périrent pas tous; Henri IV interdit leurs assemblées qu'ils reprirent sous Henri V. Ces assemblées remontaient à la plus haute antiquité; elles se tenaient en plein air, auprès d'un monument druidique, et cette circonstance porte à en rattacher l'origine aux anciennes réunions des druides. L'usage s'en est continué dans le pays de Galles jusqu'à Elisabeth. En 1796, on annonça qu'une assemblée de bardes aurait lieu à Clarmorgan, dans le pays de Galles; l'autorité en prit ombrage, on empêcha cette assemblée sous prétexte qu'elle pouvait cacher des menées démocratiques (4).

Le bardisme est très ancien en Irlande. La harpe d'O'Brien a joué un rôle politique dans l'Histoire Irlandaise au XIe siècle. Cette harpe fut portée à Rome, elle resta entre les mains des papes jusqu'au XVIe siècle. Rome, dans l'intervalle, la confia à Henri II, comme un signe de son droit sur l'Irlande. L'Irlande devait se soumettre au possesseur de la harpe et de la couronne d'O'Brien; puis cette harpe fut envoyée de Rome à Henri VIII, comme *défenseur de la foi*. C'est depuis cette époque seulement que l'Irlande a une harpe pour armoiries et pour symbole.

Chez les Irlandais comme chez les Gallois, le bardisme exprime le même sentiment national et a la même direction patriotique.

Quant à l'Écosse, l'histoire du bardisme s'y résume dans le nom d'Ossian. Le bardisme a subsisté dans les montagnes d'Écosse jusqu'à la fin du dernier siècle avec son entière organisation.

En Gaule, l'existence des bardes se lie à celle des druides qui ne fut pas sans honneur. Auson (*professores*, IV et X) nous apprend qu'au IVe siècle, appartenir à une famille de druides, était considéré comme la preuve d'une descendance illustre.

Un vers de Prudence, dans lequel il oppose *barde* à *augure*, montre qu'à cette époque on rattachait encore le bardisme à la science augurale des *votes* et des druides.

. . . . . . Bardus pater aut avus augur.

Si le bardisme, et le bardisme en possession des traditions druidiques, a dû subsister quelque part en Gaule, c'est à coup sûr dans l'Armorique, cette province qui, après la conquête barbare, a conservé pendant plusieurs siècles un état indépendant, et qui, depuis la réunion à la France, est restée celtique et gauloise de physionomie, de costume et de langue. On peut donc admettre comme possible l'existence d'un barde armoricain du Ve ou du VIe siècle, nommé Guinklan, dont on a cru récemment trouver les chants. Mais en attendant que cette découverte se confirme, il reste à décider si les jongleurs et les trouvères procèdent des bardes, et si une grande portion de la poésie chevaleresque, c'est-à-dire tout ce qui concerne le roi Arthur et la table ronde, a son origine dans les *lais bretons*, œuvre prétendue des bardes armoricains. L'auteur du savant ouvrage intitulé : *Recherches sur les ouvrages des bardes armoricains*, 1815, M. G. Delarue se décide pour l'affirmation de cette hypothèse, tandis que M. J.-J. Ampère, dont nous analysons le travail, soutient qu'elle est inadmissible. Il dit, qu'en raison de la communauté de langue et de race qui unit nos Bretons de l'Armorique et leurs voisins du

(4) Voir dans les lettres de M. Fétis sur la musique en Angleterre, des détails intéressants sur les chants gallois.

pays de Galles et de Cornouailles, il est arrivé que nos Bretons, s'abusant eux-mêmes par l'identité de leur nom et de celui des anciens habitants de l'Angleterre, se sont approprié toutes les traditions de ces derniers. Mais la Bretagne est, au moyen âge, si étrangère et si inconnue à la France, que l'on manque absolument de renseignements sur ses bardes.

Quant aux jongleurs, ils font la continuation de ces personnages, tantôt mimes, tantôt joueurs de lyre, qu'on appelait *joculatores*, dont on a fait le mot jongleur (1). Le plus ancien personnage appartenant à cette classe, dont l'histoire moderne fasse mention, est le joueur de lyre *Citharedus*, que Théodoric envoya d'Italie à Clovis. L'origine de ces jongleurs, comme leur nom l'atteste, conclut M. J.-J. Ampère, est donc romaine et nullement celtique. Les trouvères sont, dans le Nord de la France, ce qu'étaient les troubadours dans le Midi; et les troubadours, aussi bien que les jongleurs, se rattachent aux restes de la culture gréco-romaine dans la Gaule méridionale. Aucun fait ne les rattache aux bardes.

Pour ce qui est des origines de la Table-Ronde, M. Isauriel a prouvé que le cycle de la Table-Ronde a emprunté ses principaux développements, et en particulier tout ce qui se rapporte au Saint-Graal, à des sources qui n'ont rien de celtique.

Les trouvères employèrent beaucoup un instrument de musique qu'ils appellent *la rote*, mot qui n'était autre chose qu'une altération du mot celtique *cruid* (*cruut*), qui désigne la harpe des bardes gallois et que Fortunat appelle *chrotta britanna*. Ainsi, suivant M. J.-J. Ampère, les bardes n'ont guère fourni à la lyre des trouvères que son nom.

Dans tous les cas, on peut voir une description détaillée du *cruid* ou *cruut* dans le *résumé philosophique de l'histoire de la musique* de M. Fétis, p. 135 et suivantes. Les renseignements que donne cet auteur peuvent être d'autant plus intéressants pour nous, que M. Feuillide, dans son livre intitulé l'*Irlande*, affirme que cet instrument qu'il appelle *cruit* ou *clarsach*, était en effet le véritable instrument des Celtes (2); ce qui pourrait faire supposer que les bardes gaulois ou bretons en ont fait usage à quelque époque dont l'histoire n'a pas gardé le souvenir.

On ne connait plus aujourd'hui des Bardes de la Bretagne qu'un seul usage que nous allons rapporter d'après l'auteur des *Origines gauloises*, Latour-d'Auvergne. « L'Armorique a aussi conservé ses bardes, mais le talent de ceux-ci ne s'exerce presque plus qu'à l'épithalame; il est vrai qu'en ce genre le caractère de leur éloquence agreste a conservé quelque chose d'antique et d'imposant, qu'on est forcé de respecter. Auson dit des bardes des Gaulois qu'ils étaient toujours appelés aux réjouissances qui se célébraient à l'occasion des mariages. *Bardi nupturas puellas ambire solent*. Deux de ces poëtes ou discoureurs sont ordinairement invités aux noces de nos paysans pour exercer contradictoirement leur talent; et par un usage qui tient encore de nos siècles barbares, un jeune époux ne saurait obtenir les premiers accès auprès de celle à qui il vient d'engager sa foi, si l'un des bardes, chargé de faire parler à la vierge timide le langage le plus austère, n'est confondu par les raisons victorieuses du barde, défenseur des droits de son mari; alors ce qu'une rigueur forcée a refusé à l'empressement, n'ayant été perdu qu'un moment pour la tendresse, tourne au profit des jeunes époux, et finit par se convertir pour eux en des jouissances d'autant plus douces qu'elles ont été contrariées. »

Il serait à désirer que quelque touriste recueillît les chants employés dans de pareilles cérémonies, et nous donnât de nouveaux renseignements sur cet usage traditionnel que M. J.-J. Ampère, dans le travail que j'ai précédemment analysé (1), a réduit à un prosaïsme désespérant.

En résumé, pour nous faire une idée juste de l'histoire des bardes gaulois, nous ne pouvons que recourir à quelques renseignements épars dans les anciens auteurs, et à quelques analogies que présentent nécessairement nos antiques traditions avec les traditions de l'Irlande et du pays de Galles.

Joseph d'Ortigue.

Revue critique.

MUSIQUE ÉCOSSAISE.

Mélodies anciennes de l'Écosse, tirées d'un manuscrit du temps de Jacques VI, avec une introduction contenant des recherches historiques sur la musique écossaise, par Guillaume Dauney, membre de la Société royale des antiquaires d'Écosse (2).

Tytler, Beattie, Gregory, Campbell, lord Kames, Franklin, ont beaucoup écrit sur la musique spéciale de l'Écosse. Il leur manquait un ensemble de documents qui pussent servir de base à leurs recherches. Le livre que nous annonçons fournit ces documents.

Tous les voyageurs avaient remarqué le caractère grave et mélancolique des méthodes écossaises; on ne pouvait douter que parmi les races celtiques, celle des montagnes d'Écosse ne se distinguât par un instinct musical très prononcé. Mais quels étaient les véritables airs écossais? Devait-on les attribuer à une invasion du vieux chant italien corrompu? D'où venait la répétition constante de certaines intonations et de certains intervalles? Ces mélodies étaient-elles indigènes ou exotiques? Appartenait-elles à la plaine ou aux montagnes? Ces questions attendaient leur solution.

Un manuscrit précieux, qui vient d'être publié à Édimbourg avec d'excellents commentaires jette sur ce problème historique beaucoup de clarté; c'est le manuscrit de Skene, qui appartient à la Faculté des avocats d'Édimbourg, et qui lui fut léguée par miss Élizabeth Skene il y a près de vingt ans. Il contient cent quatorze mélodies anciennes dont la copie originale paraît dater de la première moitié du XVII[e] siècle, et dont la notation particulière diffère absolument de la notation moderne, ce qui en a long-temps dérobé aux regards des curieux l'intérêt et la valeur. Un théoricien habile, M. G.-F. Graham, auteur du Traité de musique publié dans l'Encyclopédie britannique, s'est

(1) Les airs de ces jongleurs ne seraient-ils pas ceux de ces chansons vulgaires au moyen desquels on transmettait les faits à la postérité et que l'on appelait *Cantilenæ joculares* par opposition au chant d'église, qui selon Alcuin (*in vitâ S. Vedasti*) servait aussi à transmettre les actions des saints? Le moine de Saint-Gall dit que Charlemagne eut à sa cour un clerc doué d'un talent merveilleux, non seulement pour les airs d'église, mais encore pour composer et chanter les airs de ces cantiques populaires.

(2) *L'Irlande*, tome II, p. 367.

(1) *Les bardes*; *Revue des deux mondes*, année 1836.

(2) Ancient scotish melodies, from a ms. of the reign of king James VI; with an introductory enquiry, illustrative of the history of the music of Scotland, by W. Dauney, Esq. F. S. A. Scot. Edimburgh. 4°, 1838.

chargé de traduire le manuscrit en notes modernes, et M. G. Daunay a commenté ce texte musical en plus de trois cents pages qui contiennent beaucoup d'anecdotes intéressantes et d'aperçus ingénieux. Je ne prétends pas que l'auteur ait eu raison de faire entrer dans son œuvre une Histoire complète de la poésie lyrique en Ecosse, ni même de glaner çà et là tous les fragments qui s'y rapportent ou qui semblent s'y rapporter; il y a peu de points de contact entre le manuscrit de Skene et Adisson, Pinkerton, Erasme, et tous les écrivains cités. Mais pardonnons-lui. Un amour profond du sol natal et des mélodies qui ont environné le berceau de l'auteur excuse la multitude de ces détails qui pourraient être accusés de pédantisme. On sourit d'abord de cette enfantine préoccupation, qui ramasse et recueille si attentivement la poussière des temps antiques, et les moindres grains de sable semés sur le tombeau maternel; mais bientôt un sentiment plus équitable et plus philosophique vous apprend à estimer ces superstitions de la patrie. Elles relient les masses sociales; elles détruisent l'égoïsme individuel; elles nous groupent au lieu de nous diviser; elles répandent la sympathie au lieu de propager la dissension. Le livre de M. Dauney sera cher à tous les vieux Écossais qui ont recueilli l'héritage de Walter Scott, ce doux génie mêlé des fantaisies de l'antiquaire et des ardeurs du patriote. Ajoutons que l'ouvrage est utile, qu'il éclaire une portion très négligée de l'histoire des arts, l'histoire de la musique locale et nationale des différentes races européennes.

La mélodie écossaise se fait reconnaître aisément: on ne peut la confondre ni avec la barcarolle de Venise au balancement inégal et aux trois temps qui battent l'oreille comme la rame du gondolier, ni avec la seguidille espagnole, encore moins avec le vaudeville français. Elle est douce et passionnée, mais non lugubre; elle emploie fréquemment l'intervalle de quarte mineure avant la tonique; elle a des soupirs plutôt que des pleurs. Voici une anecdote qui prouve la singularité qui l'isole; nous la recommandons à quelque auteur futur de libretto pour l'Opéra-Comique. Charles II, pendant son exil et ses combats en Ecosse, avait reçu, jeune, l'hospitalité d'un *laird* ou seigneur des environs de Glascow, qui aimait la musique; le prince avait souvent assisté, chez ce laird, aux concerts rustiques du pays. Les années coulent; Cromwell meurt; on rappelle le prétendant; le jour de la restauration arrive. Pendant ce temps-là, le seigneur écossais s'était ruiné: il espéra que Charles II, après avoir rétabli sa propre fortune, contribuerait à réparer celle de son ancien hôte; il se dirigea donc vers Londres, et après un mois de sollicitations, ne put parvenir jusqu'au monarque, tout occupé de ses plaisirs. Enfin, l'Ecossais, fatigué de ses vaines démarches, s'introduit dans la chapelle royale avant le service, monte dans l'orgue, prie l'organiste de le laisser jouer un air pendant que la cour et le roi prennent leurs places, et exécute l'air écossais fort connu, *Brose and butter*. Le roi, frappé de ce souvenir, demande quelle est la personne qui touche l'orgue; et le solliciteur obtient l'audience désirée.

L'oreille accoutumée à la mélodie italienne moderne et à ses intonations commence par recevoir avec surprise la mélodie écossaise; sauvage et plaintive; procédant par intervalles peu employés dans la musique du Midi; évitant la *tonique;* et, après beaucoup de détours, restant suspendue sur la *dominante*, ou même sur la seconde, la troisième note, comme un souffle vague qui se perdrait dans les bois. C'est une musique triste, peu variée, vague, se chargeant de peu d'accidents, qui cherche et trouve l'expression en multipliant les intervalles de quarte mineure, mais qui s'éloigne également du chromatisme moderne, et des batteries de sixtes et d'octaves qui terminent les chants tyroliens ou suisses. Un changement brusque de modulation, faisant passer la mélodie, à l'improviste, d'un ton donné dans le ton supérieur ou inférieur, au beau milieu de l'air, est encore un des caractères de la mélodie écossaise, auxquels les musiciens étrangers s'accoutument difficilement. Paganini, lorsqu'il vint donner un concert à Edimbourg, pria les exécutants qui devaient l'accompagner, de lui jouer quelques airs nationaux; ils choisirent les plus accentués et les plus étranges de ces airs. L'artiste italien parut s'amuser beaucoup de la bizarre nouveauté des modulations, les pria de lui en donner une copie, et s'écria « que c'était tout-à-fait *baroque*, et qu'il voulait garder par devers lui ces curiosités musicales. » Les plus érudits musiciens furent du même avis que Paganini. Le chevalier Neukomm et Félix Mendelsohn Bartholdy vinrent assister au concours des joueurs de cornemuse à Edimbourg, et témoignèrent le vif intérêt que cette anomalie leur inspirait.

Elle est d'autant plus curieuse, qu'elle paraît être le seul débris populaire du vieux chant usité dans l'Europe ancienne. M. Dauney relève très bien toutes les analogies qui la rapprochent du plaint-chant, que le père Martini croit emprunté par les apôtres aux synagogues hébraïques, et que la plupart des écrivains rapportent au chant des Grecs comme à la vraie source. Il est certain que les mêmes progressions d'intervalle, les mêmes modulations, les mêmes cadences, règnent dans les mélodies d'Ecosse, dans celles d'Irlande et dans le Canto-Fermo ou *plain-chant*, ce qui ne prouve assurément pas que les airs écossais soient nés du plain-chant, mais seulement que leurs auteurs se sont conformés au système qui régissait le chant ecclésiastique. La mélodie écossaise, conforme à l'ancienne *tonalité*, parfaitement distincte de la *tonalité* moderne, lui doit ce caractère grave, spécial, extraordinaire; cette mélancolie sauvage et cet accent de rêverie élégiaque dont nous avons déjà parlé. La construction des gammes, dans le système diatonique ancien, produit un bien plus grand nombre de *tierces mineures* que de *tierces majeures*. Il y a telle gamme qui contient quatre *tierces mineures* pour deux *majeures*; dans aucune les *majeures* ne l'emportent sur les *mineures*. De là cet accent de tristesse, dont le vague douloureux s'augmente encore de l'incertitude des modulations et de la difficulté que l'on trouve à déterminer le ton. Beaucoup d'airs écossais n'ont pas de clef précise, on ne peut leur assigner un mode satisfaisant. Dans le système de tonalité moderne, ils n'ont aucun sens et aucune valeur; alors tout en eux est anomalie et irrégularité. Rapportez-les à la tonalité du plain-chant; tout s'éclaircit, l'ancien système explique ce qui auparavant semblait baroque, absurde et inintelligible.

Des fragments de gamme sans les notes *si* et *fa* naturels frappent souvent l'oreille, qui reconnait à ce signe, l'antique mélodie du pays. Ainsi, reparaissent à tout moment *sol la ut* naturels dans la gamme ascendante; *ut la sol mi re* naturels dans la gamme descendante; successions d'intervalles, qui produisent l'une, une *tierce mineure* sur trois notes; et l'autre, *deux tierces mineures* sur cinq notes; rien n'est plus douloureux et plus singulier pour l'auditeur inaccoutumé à ces effets, que la répétition des mêmes intervalles de *tierce mineure*, commune au chant de l'Ecosse ou de l'Irlande, et au *Canto-Fermo* ou *plain-chant*. Le pâtre et le bûcheron, le berger et l'artisan, lorsque dans leurs loisirs ou leurs travaux ils se plaisent à créer ces mélodies naturelles qui témoignent de véritable caractère de la mélodie nationale, suppriment presque toujours le *si* et le *fa* naturels: pourquoi? Je doute que les philosophes ou les historiens viennent à bout d'expliquer cette bizarrerie; il est certain que, jointe aux modulations brusques dont nous

avons parlé tout-à-l'heure, elle forme le trait le plus saillant de la mélodie écossaise.

Tout en relevant, comme nous l'avons dit, du système de tonalité qui régit le *Canto-Fermo*, elle a des caractères à elle. Le *Canto-Fermo*, destiné à retentir dans la voûte des églises, n'a point de rhythme, de mesure, d'accent; il doit à cette absence la vague et immense solennité d'effets qui le distingue et qui ne convient point aux fantaisies passionnées et mélancoliques exprimées par les chants de l'Ecosse. Ces dernières ont une mesure; elles possèdent surtout un rhythme marqué. A très peu d'exceptions près (et ces exceptions semblent d'une origine étrangère) la carrure des phrases existe dans ces airs originaux, qui sont ordinairement de quatre mesures corrélatives et plus rarement de trois mesures ou de six. Les compositeurs anglais commettent un véritable meurtre musical lorsqu'ils arrangent à leur gré ou plutôt détruisent la mesure des airs écossais; lorsqu'ils les font précéder d'une longue introduction irrégulière et suivre d'une *coda* démesurée qui n'a point de rapport avec la mélodie primitive. C'est vraiment pitié de voir ces ornements à *la Rossini* suspendus comme de modernes falbalas à la queue d'un vénérable et populaire fragment.

M. Dauney nous livre ses mélodies antiques comme il les a trouvées dans le manuscrit de Vienne, à cette seule exception près que dans le manuscrit elles sont écrites pour la *mandore*, vieil instrument à la mode au commencement du XVIIe siècle; et que l'éditeur les a traduites en notes modernes. A ce propos, il a non seulement expliqué la tablature de la mandore, mais donné une histoire abrégée fort intéressante et très exacte des instruments écossais, de leur origine et de leur antiquité. Nous résumerons dans un prochain article les plus curieux de ces détails.

PHILARÈTE CHASLES.

(La suite et fin à un prochain numéro.)

ANECDOTE.

Scaramouche, le fameux comédien bouffon qui partagea avec Molière l'insigne honneur d'amuser Louis XIV, et de faire rire les hommes du grand siècle, Scaramouche, le père et le type des Sganarelle et des Figaro, Scaramouche enfin était musicien. Quand il fut présenté à Louis XIV, il imagina de venir devant le roi vêtu de son costume de Scaramouche, accompagné de son chien et de son perroquet qu'il avait dressés à gratter le manche d'une guitare, et il chanta les vers suivants dans lesquels l'emploi des notes de la gamme forme un bizarre jeu de mots :

Fa la un ani modo nel contar
Re mi si on non aver lingua aquella
Che sol fa profession di farme star
Mi resto in questo.
Mi resto in questo
La berinto eh' ogni mal discerno.

La mi fa sorporare la notte e il di,
Re mi rar non val el mio dolor,
La fa far ogni canto sol per mi,
Mi mi sol mor o ristoro,
Non son mai per aver in fui chio spiro,
Che la sol fa la mo, te miro, miro.

Nouvelles.

*** Demain, vendredi, l'Opéra donnera *la Juive*, d'Halevy. MM. Duprez, Levasseur, et mesdames Dorus-Gras et Nathan rempliront les principaux rôles.

*** M. Mario a débuté au Théâtre-Italien dans l'*Elisir d'amore*, et a obtenu le plus brillant succès. Que dire de mademoiselle Pauline Garcia, qui a chanté dimanche dans *Otello* devant un public nombreux, avide de connaître et d'apprécier le talent de la sœur de madame Malibran? Depuis long-temps aucune cantatrice n'a su électriser le public comme mademoiselle Pauline Garcia: fort jeune encore elle est déjà une grande artiste. Nous entendrons ce soir mademoiselle Pauline Garcia dans *la Cenerentola*.

*** L'Opéra-Comique donne aujourd'hui: *Le Shérif*, d'Halevy, avec madame Damoreau, et la *Symphonie*, de Clapisson, pour la continuation des débuts de M. Marié. C'est une belle recette assurée au théâtre de la Bourse.

*** *La Nina de Coppola*, traduite en français, sera représentée incessamment à l'Opéra-Comique pour les débuts de madame Garcia. Le même ouvrage doit aussi être représenté cette année au Théâtre-Italien.

*** *Lucie de Lamermoor* attire toujours beaucoup de monde au théâtre de la Renaissance.

*** Pour célébrer la fête du grand-électeur on a donné à Cassel la traduction des *Huguenots* sous le titre : les *Gibelins à Pise*. Nul doute que nous aurons encore un grand succès à constater.

*** Aujourd'hui on met en vente la musique du *Shérif*, d'Halevy. Cette belle partition sera appréciée autant au piano qu'elle l'est à chaque représentation du théâtre de la Bourse.

*** M Benédict, artiste connu en Allemagne et en Angleterre comme pianiste et comme compositeur, est dans ce moment à Paris. Il fait traduire, pour la Renaissance, un opéra qu'il a fait jouer à Londres l'année dernière avec un grand succès.

*** *Le Bravo*, de Mercadante, qui a obtenu beaucoup de succès à Milan, vient d'être publié à Paris par M. Launer.

*** Levassor a chanté hier avec beaucoup de succès une nouvelle chansonnette de M. Frédéric Berat, intitulée le *Petit cochon de Barbarie*. Costumé en vieille Anglaise, il a une caricature très plaisante.

*** La Société des concerts du Conservatoire a commencé ses répétitions jeudi dernier. Elle a mis à l'étude l'ouverture de *Léonora*, de Beethoven, et une symphonie de Taeglisbeck.

*** On annonce comme un événement très prochain la réouverture des concerts Valentino. Ainsi on entendra bientôt de nouveau les chefs-d'œuvre des maëstri exécutés par l'un des meilleurs orchestres de la capitale.

*** M. Pastou ouvrira encore cette année ses cours de musique. La première leçon publique a eu lieu le samedi 19 octobre, et avait attiré beaucoup de monde. Le public témoignait sa satisfaction à l'habile professeur par des applaudissements unanimes. Ces cours ont lieu rue Sainte-Anne, n° 59.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Lyon.* — La représentation des *Huguenots* avait attiré la foule au Grand-Théâtre. M. Sirant et mademoiselle Coundel ont été rappelés après le quatrième acte.

*** *Marseille.* — MM. Artôt et Labarre viennent de donner un premier concert qui a obtenu un assez brillant succès pour engager ces deux artistes d'annoncer un second qui aura lieu incessamment.

*** *Nantes.* — On doit représenter incessamment ici, *Lucie de Lamermoor*.

Le Directeur, MAURICE SCHLESINGER.

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

6e Année. — 1839. REVUE N° 54.

ET

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS,

JOURNAL DES ARTISTES, DES AMATEURS ET DES THÉATRES;

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, F. BENOIST, (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, CASTIL-BLAZE, PHILARÈTE CHASLES, F. DANJOU, STEPHEN HELLER, EDME SAINT-HUGUÉ, ELWART, FETIS père (maître de chapelle du roi des Belges), AD. GUÉROULT, JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, G. LEPIC, LISTZ, MARX, CHARLES MERRUAU, EDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, H. PREVOST, L. RELLSTAB (rédacteur de la GAZETTE DE BERLIN), GEORGES SAND, J.-G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT A LA REVUE et GAZETTE MUSICALE.

Paris.	Départ.	Étrang.
3 m. 8	9 »	10 »
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	34 »	38 »

La Revue et Gazette Musicale paraît le dimanche et le jeudi de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la *Revue et Gazette Musicale de Paris*, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; et chez tous les marchands de musique de France.

Prix d'abonnement à la *Revue et Gazette Musicale*, 30 fr. par année.

Paris, Dimanche 27 octobre 1839.

IL SERA DONNÉ CHAQUE MOIS UNE LIVRAISON des *ARCHIVES CURIEUSES DE LA MUSIQUE*, et un *fac simile* de l'écriture de musiciens célèbres.

ANNONCES : 50 c. la ligne de 28 lettres.

SOMMAIRE. De l'introduction de la musique dans l'instruction primaire, par Fétis. — Théâtre-Italien, par H. Berlioz. — *Robert-le-Diable*, par Ch. Merruau.

DE L'INTRODUCTION DE LA MUSIQUE DANS L'INSTRUCTION PRIMAIRE.

DU CHOIX DE LA MÉTHODE D'ENSEIGNEMENT

(Premier article.)

Long-temps les voyageurs se sont étonnés de l'aptitude de la nation allemande pour la musique, et du sentiment d'harmonie qui semble lui être si naturel, qu'il n'y a point de village, depuis les bords du Rhin jusqu'à ceux du Danube, et depuis l'embouchure de l'Elbe jusqu'aux sources de la Sprée, où les habitants ne chantent en parties. Tous les étrangers qui ont été témoins de cette organisation musicale, si différente de ce qu'on voit en France, en Belgique, en Angleterre, et même en Italie, où le peuple chante d'une manière assez grossière et toujours à l'unisson, se sont persuadé que la nature avait fait pour les Allemands un effort généreux, et les avait doués dès le berceau de facultés heureuses pour la culture d'un art qui ne s'apprend qu'avec effort chez les autres nations. Il aurait été plus raisonnable d'examiner les institutions qui favorisent le développement de ces facultés et qui conduisent à de pareils résultats. Là se serait trouvé le secret d'une merveille qui pourrait être facilement reproduite partout, si les mêmes moyens étaient mis en usage.

Point de bourg, de village ni de hameau en Allemagne où il n'y ait une école publique; point d'école où la musique ne soit une partie essentielle de l'enseignement primaire. Le maître d'école n'a même pas d'autre titre que celui de *cantor* (chantre), c'est-à-dire qui dirige et enseigne le chant. Dans la partie protestante de l'Allemagne, qui est la plus étendue, ce chant qu'on enseigne aux enfants dès le plus bas âge, n'est que celui du *choral*, c'est-à-dire des cantiques et des psaumes, parce que, suivant le rit luthérien, la congrégation tout entière doit unir sa voix à celle du *cantor* pour chanter les louanges de Dieu.

En Bavière, en Autriche, en Bohême, où la religion catholique est dominante, l'organisation de l'enseignement était différente autrefois ; car toutes les écoles se trouvaient dans les nombreux monastères qui couvraient la surface du pays. On y enseignait aussi la musique, et tous les enfants dont la voix était belle étaient admis au chœur de l'église, où ils recevaient une éducation musicale plus spéciale et plus avancée. Dans presque toutes les abbayes, il y avait tous les jours messe, vêpres et salut en musique. La plupart des habitants et tous les enfants y assistaient ; l'habitude d'entendre de la musique en harmonie formait leur oreille et leur goût. Les diverses suppressions de couvents faites dans ces contrées depuis le règne de Joseph II ayant laissé les populations d'un grand nombre de communes sans éléments d'enseignement primaire, il fallut réparer le mal par la création d'écoles spéciales, dont l'organisation malheureusement assez lente a laissé quelque temps la musique dans une situation peu satisfaisante; mais depuis environ quinze ans ces écoles ont fait des progrès. Une immense quantité de chants populaires à trois ou quatre parties a été publiée, et ces chants sont devenus des objets d'étude remplis d'attrait pour ceux à qui on les enseigne.

Le XVIe siècle, ce temps des grandes choses, ce temps où l'activité intellectuelle prit un si grand essor dans toute l'Europe, fut pour la culture de la musique une des épo-

ques de prospérité les plus remarquables. C'est du commencement de ce siècle que date la belle organisation de l'enseignement de cet art en Allemagne, qui fut toujours plus avancée sous ce rapport qu'aucun des autres pays de l'Europe. Le premier soin de quelques savants hommes fut de travailler à la rédaction de traités élémentaires de musique à l'usage des écoles publiques, aussitôt que Luther eut appelé leur attention sur la nécessité de propager l'usage du chant dans les églises évangéliques. Parmi ces premiers auteurs de rudiments de musique, on remarque surtout George Rhaw, Nicolas Listenius, Henri et Grégoire Faber. Leurs livres, réimprimés jusqu'à dix ou douze fois dans l'espace d'environ quarante ans, et toujours épuisés, démontrent que dès les premiers temps l'enseignement de la musique eut une prodigieuse activité dans les écoles du culte réformé. Ces livres, tous écrits en langue latine, et tous *ad usum* ou *in gratiam studiosæ juventutis* avaient pour objet l'exposition de la solmisation et de la notation en usage à l'époque où ils furent écrits. Cette notation, cette solmisation, complétement abandonnées depuis long-temps, ont rendu les ouvrages de Rhaw, des deux Faber et de Listenius inutiles, et maintenant ils ne figurent plus dans les bibliothèques de quelques érudits que comme des monuments de l'histoire de l'art. Toutefois, il est regrettable que la forme simple de ces rudiments de musique n'ait pas été conservée pour l'enseignement primaire dans les méthodes qui se sont succédé à chaque époque de modification ou de progrès. Mais déjà vers la fin du XVIe siècle, les livres élémentaires de Schnegass, de Crusius et de Magiri, affichaient des prétentions à des formes plus scientifiques. Un grave sujet de discussion, qui fut agité entre les musiciens dans le même temps, vint ensuite paralyser le perfectionnement progressif des méthodes élémentaires de musique. Il est nécessaire que nous disions ici quelques mots du sujet de cette discussion, afin de faire comprendre les causes qui ont rendu inutiles les anciens traités de musique à l'usage des écoles primaires, et qui ont dû leur en faire substituer d'autres.

Vers la fin du XIe siècle, une singulière méthode de solmisation, généralement attribuée à un moine d'Arezzo, nommé Guido, s'était introduite dans l'enseignement du chant ecclésiastique. Il est plus que douteux que ce moine en soit l'auteur; mais quoi qu'il en soit, voici en quoi consistait cette méthode. Au lieu des deux tétracordes disjoints des Grecs, dont la réunion formait l'octave, loi éternelle de toute gamme rationnelle et de toute musique fondée sur des proportions naturelles, on imagina de n'avoir plus, dans le temps dont je viens de parler, qu'un hexacorde, ou gamme composée de six notes : *ut, ré, mi, fa, sol; la.* Mais comme il est fort peu de mélodie renfermée dans si petit nombre de sons, on changeait le nom des notes pour les chants qui sortaient de ces bornes étroites, et au lieu de dire, par exemple, *ut, ré, mi, fa, sol, la, si, ut*, on disait *ut, ré, mi, fa, ut, ré, mi, fa;* en sorte que *sol*, dans ce cas, prenait le nom d'*ut*, *la* celui de *ré*, *si* celui de *mi*, et *ut* celui de *fa;* d'où il résultait que le même son avait de doubles et même de triples dénominations. Jamais plus ingénieuse absurdité n'avait été combinée. Malgré l'incertitude que jetait dans les esprits cette bizarre conception, concernant le véritable nom des notes; malgré les inextricables difficultés qu'y rencontraient les maîtres et les élèves, ce monstrueux système de solmisation s'établit si bien en Italie, en France, en Allemagne, en Belgique, en Espagne et en Angleterre, que pendant plus de cinq cents ans on n'en connut pas d'autre.

Il paraît que ce fut un musicien belge qui, le premier, imagina de faire disparaître les difficultés de la solmisation par la méthode des hexacordes; peut-être même y en eut-il deux qui essayèrent cette réforme, car les anciens auteurs nomment tantôt Anselme de Flandre, tantôt Hubert Waelrant. Il est hors de doute que ce dernier proposa, vers le milieu du XVIe siècle, de substituer à la gamme de six notes et aux noms attribués à Guido, sept autres syllabes qu'il écrivit : *bo cé, di, ga, lo, ma, ni.* Cette nouvelle méthode, qu'on appela *bobisation* ou *bocédisation*, fut adoptée dans quelques écoles des Pays-Bas, et prit à cause de cela le nom de *solmisation belge;* elle n'eut point de succès chez les autres nations de l'Europe, et l'on continua de solfier par l'ancienne méthode en France, en Italie et en Allemagne.

Environ cinquante ans après, Henri de Putte ou de Put, autre Belge, essaya une réforme de même genre en Italie, mais également sans succès. Waelrant n'avait enseigné sa méthode que par la pratique; de Putte publia son système dans un livre latin qui parut à Milan en 1599. Au reste, ni à cette époque ni à aucune autre les Italiens n'adoptèrent la solmisation par sept syllabes; et lors même que la tonalité eut changé, lorsque des modulations multipliées eurent augmenté à l'infini les embarras de la méthode des hexacordes, c'était encore de celle-ci qu'ils faisaient usage. A peine y a-t-il vingt-cinq ans qu'ils ont à ce sujet des idées plus raisonnables.

La bocédisation de Waelrant fut introduite en Allemagne au commencement du dix-septième siècle par Calwits, qui, taisant le nom de l'inventeur, donna l'invention pour la sienne. Il ne réussit point à la mettre complétement en crédit; car si les Allemands comprirent la nécessité d'une gamme de sept notes, ils ne tardèrent point à désigner les degrés de cette gamme par des lettres au lieu de syllabes.

En Espagne et en France, des réformes semblables furent proposées par Pierre de Urena et Jean Lemaire, adoptées par quelques musiciens et repoussées par d'autres, comme dans le reste de l'Europe. Ce sujet fut celui d'une guerre presque générale entre les professeurs : guerre qui durait encore au commencement du dix-huitième siècle, car en 1716 un savant musicien (1) écrivit un gros livre intitulé : *Ut, ré, mi, fa, sol, la, tota musica*, c'est-à-dire toute la musique contenue dans *ut, ré, mi, fa sol, la;* et l'année d'après, un autre musicien (2), fort savant aussi, fit de cet ouvrage une amère réfutation dans un écrit dont le titre renfermait un jeu de mots : *Ut, ré, mi, fa, sol, la, todte (nicht tota) musica* (non toute la musique, mais la musique morte dans *ut, ré, mi, fa, sol, la*.

Ces disputes, qui se terminèrent par le triomphe du parti raisonnable, détournèrent long-temps l'attention des écrivains du soin de perfectionner les méthodes élémentaires. Il faut être d'accord sur la doctrine avant de songer à l'exposer avec plus ou moins de clarté. D'ailleurs, dans le temps même où s'agitait cette question de la solmisation, partie si importante de la musique élémentaire, la notation subissait des transformations non moins radicales. Celle qui avait été en usage depuis plusieurs siècles était si surchargée de difficultés inutiles, que tous les bons esprits comprirent, dès la fin du seizième siècle, la nécessité d'une réforme dans une espèce d'écriture hiéroglyphique des sons dont quelques cas étaient souvent des occasions d'erreur pour les musiciens les plus instruits. Cette réforme fut longue et n'atteignit le but qu'après beaucoup de tâtonnements et d'essais. On peut même dire que la notation, telle qu'elle existe aujourd'hui, ne fut pas fixée avant 1750, au moins à l'égard de certains détails. Telles sont les causes des contradictions singulières qui existent dans les principes de quelques traités élémentaires publiés dans le dix-septième siècle. Mais si la didactique laissait alors beaucoup

(1) Buttstett.

(2) Mattheson.

à désirer sous les rapports de l'unité de doctrine et de la méthode d'exposition, la pratique d'enseignement s'était conservée dans les écoles d'Allemagne, et le peuple continuait à recevoir dans les écoles primaires une éducation musicale, qui développait en lui le sentiment de l'harmonie.

Il n'en était pas de même en France, ni dans les Pays-Bas; là, il n'y avait pas d'éducation musicale proprement dite. Quelques enfants, reçus en qualité d'enfants de chœur dans les maîtrises des églises cathédrales et collégiales, y apprenaient, il est vrai, la lecture de la musique avec quelques notions de chant, et les premiers principes de ce qu'on appelait alors la *basse continue;* mais les écoles spéciales où ces enfants étaient élevés ne pouvaient être considérées comme des établissements d'instruction publique : le peuple proprement dit demeurait étranger aux plus simples notions de l'art. Or, cette ignorance absolue était un grand mal, non seulement à l'égard de l'art en lui-même, mais à cause de l'effet salutaire que la musique est destinée à exercer sur les mœurs. Cette heureuse influence a été signalée par les philosophes et les hommes les plus recommandables des temps anciens et modernes. On sait quelles étaient les opinions de Pythagore et de Platon sur la musique, et combien ils en recommandaient l'usage à leurs disciples. Mais de tous les philosophes de l'antiquité, Aristote est celui qui s'est expliqué avec plus de force et de précision sur les avantages que procure la culture de cet art. Écoutons ce qu'il en dit dans le huitième livre de sa *Politique* (1).

« L'opinion commune ne voit d'utilité à la musique que » comme simple délassement; mais est-elle véritablement » si secondaire, et ne peut-on lui assigner un plus noble » objet que ce vulgaire emploi? Ne doit-on lui demander » que le plaisir banal qu'elle excite naturellement chez » tous les hommes, charmant sans distinction tous les âges, » tous les caractères? ou bien ne doit-on pas rechercher » aussi si elle n'exerce aucune influence sur les cœurs, sur » les âmes? Il suffirait, pour en démontrer la puissance » morale, de prouver qu'elle peut modifier nos affections; » et certainement elle les modifie. Qu'on voie l'impression » produite sur les auditeurs par les œuvres de tant de musiciens, et surtout par ceux d'Olympe. Qui nierait qu'elles » enthousiasment les âmes? et qu'est-ce que l'enthousiasme, si ce n'est une modification morale? »

Dans un autre endroit, Aristote ajoute :

« Il est donc impossible de ne pas reconnaître la puissance » morale de la musique; et puisque cette puissance est » bien réelle, il faut nécessairement s'en servir dans l'éducation des enfants. Cette étude même a une parfaite analogie avec les dispositions de cet âge, qui ne souffre » jamais patiemment ce qui lui cause de l'ennui, et la musique n'en apporte jamais. L'harmonie et le rhythme » semblent d'ailleurs des choses inhérentes à la nature » humaine; et des sages n'ont pas craint de soutenir que » l'âme n'était qu'une harmonie, ou que tout au moins elle » était harmonieuse. »

A ce témoignage si précis d'un grand homme en faveur de l'utilité de la musique dans l'éducation des enfants, on peut ajouter celui de Polybe, grave auteur dont l'autorité est ici d'un grand poids. Après avoir parlé de la férocité des habitants de Cynaïthe (2), la seule ville de l'Arcadie où la musique ne fût pas cultivée, il dit : « Nous avons rapporté » toutes ces choses, premièrement afin qu'aucune ville ne » s'avise de blâmer les coutumes des Arcadiens, ou que » quelqu'un des peuples de l'Arcadie, sur la fausse opinion » que la musique n'est parmi eux qu'un amusement frivole, » ne vienne à négliger cette partie de leurs institutions. » En second lieu, pour engager les Cynaïthiens à donner » la préférence à la musique, si jamais les dieux leur inspirent le désir de s'appliquer aux arts qui rendent les » peuples meilleurs; car c'est le seul moyen qu'ils aient pour » se dépouiller de leur ancienne férocité. »

Saint Augustin, Boèce, Cassiodore, Isidore de Séville, Albert le Grand, Saint Thomas d'Aquin, et la plupart des philosophes, depuis le quatorzième siècle jusqu'à nos jours, ont partagé les opinions des anciens sur l'utile emploi de la musique dans le perfectionnement moral de l'espèce humaine. Cependant, le vulgaire préjugé qui réduit l'objet de cet art à un simple délassement a continué de régner sur l'opinion publique, et les gouvernements ont paru le partager, en excluant la musique de l'enseignement primaire. La fondation de quelques écoles spéciales de musique en France, en Belgique, en Italie, en Espagne, ne contredit point notre assertion à cet égard; car la destination naturelle de ces écoles est de faire des artistes, d'en multiplier le nombre et de les rendre plus habiles qu'ils ne le deviendraient par l'éducation privée. Le résultat de l'existence de semblables écoles est aussi de propager le goût de l'art dans certaines classes de la société; mais y en eût-il dans chaque ville, elles ne constitueraient encore qu'un enseignement exceptionnel, parce qu'il dépend de la volonté de chaque individu d'aller ou de n'aller pas y chercher de l'instruction. Pour que l'enseignement élémentaire de la musique soit véritablement populaire, il ne doit pas être séparé de celui des premiers rudiments des connaissances sociales, c'est-à-dire des éléments de la lecture et de l'écriture; il doit accompagner les premières instructions morales et religieuses données aux enfants.

Dans les dernières années de l'empire français, et au commencement de la restauration, quelques ecclésiastiques parurent avoir compris l'utile appui que l'enseignement religieux peut trouver dans la musique, car dans quelques églises de Paris et de la France méridionale, on enseigna aux enfants à chanter des cantiques sur des airs simples et connus. Ces cantiques, dont on a imprimé plusieurs recueils avec la musique, étaient chantés chaque jour au commencement et à la fin de l'instruction sur le catéchisme. On aurait pu désirer qu'il fût apporté plus de soin dans la rectification des intonations des enfants, et qu'on leur eût appris à faire l'émission de leur voix d'une manière plus douce et moins gutturale; mais enfin, tel qu'était cet enseignement, il portait déjà quelques fruits, et l'on a lieu de s'étonner que l'autorité ecclésiastique supérieure n'ait pas accordé plus d'attention à ce moyen pratique de perfectionnement moral des populations.

En 1819, une société s'organisa à Paris pour l'amélioration de l'instruction élémentaire. Le comte de Lasteyrie, le baron de Gérando, Maine de Biran, et quelques autres hommes connus par leur mérite et leur philanthropie, en étaient les fondateurs. Au nombre des objets qui avaient fixé l'attention de cette société, la musique n'avait pas été oubliée. Le 23 juin de la même année, M. le baron de Gérando fit une motion à ce sujet : il y proposait à la société l'examen de ces deux questions :

1° *Ne serait-il pas convenable d'ajouter dans nos écoles, à l'enseignement, quelques exercices de chant et de musique?*

2° *Dans ce cas, quelle étendue, quelle méthode, quelle forme, quels instants devrait-on donner à ces exercices pour les mettre en harmonie avec l'ensemble du système?*

Soumise à l'examen d'une commission spéciale, la première de ces questions fut résolue affirmativement. La seconde amena pour résultat le choix d'une méthode imaginée par M. Boquillon Wilhem, professeur de musique à

(1) Chap. V.

(2) Polyb., Hist., lib. IV.

Paris, et dont les premiers essais avaient été faits en 1814 dans un des colléges de cette ville. Nous analyserons plus loin cette méthode. Sur le rapport fait le 17 août 1819 par M. Jomard, au nom de la commission, la société adopta ses conclusions. Cette époque est remarquable : c'est d'elle que date la pensée d'introduire en France la musique au nombre des objets de l'enseignement primaire, pensée mûrie avec lenteur et persévérance par des essais partiels, et qui a conduit, dix-huit ans après, à l'adoption du principe par le conseil royal de l'instruction publique de France.

L'application de ce principe et le développement de ses conséquences offrent d'assez grandes difficultés qui ne permettront de recueillir les fruits de cette innovation qu'avec beaucoup de lenteur. La première difficulté consiste dans la rareté des professeurs capables d'enseigner à la fois les principes de la lecture, de l'écriture, de l'arithmétique et de la musique, et de faire l'application pratique de ces derniers dans le chant. Plusieurs années seront nécessaires pour que de jeunes maîtres se préparent à cet enseignement, et pour que leur nombre assez grand permette d'étendre les avantages du système à toutes les communes qui possèdent une école primaire. Déjà d'heureux essais de l'enseignement de la musique ont été faits dans ces petites écoles de la première enfance appelées *salles d'asile* ou *écoles gardiennes*. D'abord l'instruction y a été purement pratique, et a consisté dans l'exercice de la voix des enfants sur des chants simples à l'unisson ; mais à mesure que l'expérience a éclairé sur les moyens d'enseignement, on s'est enhardi à donner aux jeunes élèves quelques notions des principes de la musique, et à les accoutumer à chanter les mêmes mélodies harmonisées à deux ou trois parties. Nous avons entendu à Bruxelles des enfants, dont le plus âgé avait à peine sept ans, chanter en chœur et d'une manière satisfaisante quelques unes de ces mélodies à deux ou trois parties dont il a été publié récemment des recueils à l'usage des écoles gardiennes. Destinés à passer ensuite dans des écoles primaires, où l'enseignement, plus fort, est approprié à l'âge des élèves, ces enfants y porteront leurs connaissances élémentaires de la musique, et rendront plus facile le travail du maître.

Nul doute que les premiers temps où l'on tentera de réaliser dans la pratique le principe adopté par le conseil royal de l'instruction publique ne soit le plus pénible; mais s'il y a de la persévérance dans la recherche des moyens et de la volonté dans l'exécution, on parviendra, dès la seconde génération, à l'organisation complète de l'enseignement de la musique dans l'instruction primaire.

Nous avons dit que les difficultés inhérentes à l'enseignement populaire de la musique sont considérables, et nous avons placé en première ligne la rareté des maîtres capables de pratiquer cet enseignement en même temps que les autres parties de l'instruction primaire; des difficultés non moins grandes se présentent dans le choix des méthodes, ou plutôt de la méthode unique qu'il convient d'adopter pour mettre à la portée de tous la connaissance d'un art dont les éléments sont compliqués. Depuis le milieu du XVIIIe siècle, où les principes de la notation et de la solmisation ont été fixés à peu près en l'état où nous les voyons aujourd'hui, une multitude de traités élémentaires de musique, de grammaires musicales et de solféges ont été publiés dans tous les pays et dans toutes les langues de l'Europe. La plupart de ces ouvrages sont dépourvus du mérite d'une conception originale ; il est évident que leurs auteurs n'ont pas même compris les difficultés du travail qu'ils avaient entrepris. Ils se copient tous, sinon dans les termes, au moins dans la classification des objets et dans le sens des explications qu'ils en donnent. A l'égard des livres qui, conçus d'une manière plus philosophique, ont une valeur plus réelle, ils ont pour objet ou l'enseignement individuel ou celui qu'on pratique dans les écoles spéciales. Or, le système d'instruction destiné à conduire de jeunes artistes jusqu'à la connaissance parfaite de tout ce qui constitue le savoir d'un musicien de profession, ne saurait être appliqué avec quelque chance de succès dans un enseignement élémentaire des masses populaires ; enseignement dont les moyens doivent avoir le mérite d'une grande simplicité, et qui ne doit avoir pour résultat que de mettre chaque individu en état de lire et de chanter des mélodies simples et faciles d'exécution, ou l'une des parties harmoniques destinées à les accompagner. Au-delà de ce but on n'est plus dans le système de l'instruction primaire et populaire, mais dans celui de l'enseignement artistique qui n'est pas l'objet de la question.

Depuis environ quarante ans quelques hommes d'élite se sont spécialement occupés de systèmes d'instruction musicale à l'usage du peuple, et applicables à des masses plus ou moins considérables d'élèves. Ces systèmes seuls ont droit de fixer ici notre attention. Nous allons nous livrer à l'examen de ceux qui ont obtenu le plus de succès, et qui par ce motif sont plus dignes d'intérêt et d'attention.

A la tête de tous les hommes de mérite qui se sont proposé de donner à l'enseignement de la musique un caractère d'universalité, il faut placer Pestalozzi, que la Suisse s'honore d'avoir vu naître. Ce philanthrope célèbre, dont toute la vie fut employé au perfectionnement moral du peuple, s'était moins proposé, dans l'institut modèle qu'il avait fondé, de donner à ses élèves des connaissances étendues et positives, qu'une aptitude à les acquérir, en raison de leur destination naturelle, et surtout de leur fournir des éléments de bonheur, quelle que fût la situation où le sort devait les placer. Lui-même ne possédait qu'un savoir assez borné en musique ; pour l'application de ses principes généraux à l'enseignement de cet art, il dut avoir recours à des musiciens de profession. Ses vues avaient été exposées dès 1781 dans son célèbre roman populaire, intitulé *Léonard et Gertrude;* plus tard, il expliqua comment devait se faire l'application de ses principes à toutes les branches de l'éducation; ses explications, admirables par leur simplicité, parurent dans un cinquième volume de son premier ouvrage, sous ce titre : *Comment Gertrude instruit ses enfants*, ou *Directions adressées aux mères sur la manière d'instruire elles-mêmes leurs enfants*. Ces publications ne manquèrent pas leur effet, car elles attirèrent près de Pestalozzi quelques hommes pénétrés comme lui de la nécessité d'améliorer la condition du peuple, et dont les connaissances spéciales devaient lui fournir les secours dont il avait besoin pour la réalisation de ses vues. Parmi eux se trouvait Michel Traugott Pfeiffer, de Würzbourg, qui organisa l'école de musique dans l'institut d'éducation publique établi à Yverdun, en 1804, par Pestalozzi.

Suivant les vues de celui-ci, toute complication devait être évitée dans les éléments des sciences et des arts, et tout ce qui ne se réunissait pas en un tout homogène par quelque lien d'analogie ou d'identité, devait former autant de divisions dans l'enseignement. Cette idée fondamentale conduisit Pfeiffer à diviser le cours de musique de l'Institut d'Yverdun en trois sections principales. La première, sous le nom de *rhythmique*, renfermait tout ce qui est relatif à la division du temps musical dans la durée des sons et du silence, avec toutes les combinaisons de cette durée. La deuxième, qui avait pour objet la détermination des divers degrés d'intonation et leurs combinaisons en certaines formes de chant, était appelée *mélodique;* enfin la troisième, désignée d'une manière assez impropre sous le nom de *dynamique*, considérait les sons dans leurs divers degrés d'intensité, et dans les signes qui représentent les modifications

de cette intensité. Dans une quatrième division, les trois premières se réunissaient sous le nom de *science de la notation*; les élèves étaient exercés sur la conception simultanée de la représentation des sons dans leur durée, leur intonation et leur intensité. Là se trouvaient les exercices réunis de la lecture et du solfége. Une cinquième division était destinée à exercer les élèves dans la réunion des paroles au chant.

En 1810, les éléments du travail de Pfeiffer furent réunis et mis en ordre par Nægeli, de Zurich, musicien distingué par ses connaissances et par l'originalité de son esprit. Il en forma un fort volume in-4° qui ne peut être considéré comme un manuel pour les élèves, mais comme une instruction pour les maîtres. Cet ouvrage, toutefois, ne répondit pas à l'attente du public, et ne parut pas réaliser les vues de Pestalozzi; car si l'on ne peut donner que des éloges à la division établie par Pfeiffer et Nægeli dans les diverses parties de l'enseignement de la musique, on est obligé de reconnaître que la direction suivie dans chacune de ces parties est trop théorique pour un enseignement primaire, et que l'analyse des principes y est trop minutieuse.

Dans le même temps où parut la méthode de musique et de chant de Nægeli, Zeller, conseiller des écoles supérieures du royaume de Prusse, publia à Kœnigsberg une méthode élémentaire de musique, sous le titre d'*Essai pour l'avancement de l'éducation nationale en Prusse*. Cet ouvrage, qui ne paraît pas avoir eu le succès qu'il méritait, renferme de bonnes idées sur l'enseignement de l'art appliqué aux masses populaires; mais peut-être peut-on reprocher à son auteur d'avoir donné à sa méthode une forme trop philosophique pour l'application populaire à laquelle il le destinait.

Plus simple dans sa méthode d'exposition, Natorp, conseiller du consistoire évangélique supérieur de la Prusse, et l'un des plus savants hommes de l'Allemagne en ce qui concerne le chant choral de l'Eglise réformée, fit paraître en 1813 la première partie d'une *Introduction à l'enseignement du chant, à l'usage des professeurs des écoles populaires*. Le système adopté par Natorp est celui que Pfeiffer avait introduit dans l'institut de Pestalozzi, mais singulièrement modifié et simplifié. Comme Pfeiffer et Nægeli, il divise l'enseignement en trois branches principales qu'il désigne aussi sous les noms de *rhythmique, mélodique* et *dynamique*; mais, dégageant ces divisions de tous les détails d'une théorie trop développée, il réduit l'enseignement aux éléments les plus simples et les plus indispensables pour la pratique du chant dans les écoles primaires. A l'égard de la notation, considérée par plusieurs novateurs comme une des principales sources de difficultés de la musique, Natorp la réduit à l'emploi de chiffres pour la désignation des degrés de la gamme, en les disposant sur une ligne, au-dessus ou au-dessous, et en les diversifiant d'une certaine manière par des grandeurs proportionnelles. A l'égard des durées, elles sont représentées par des signes empruntés à la notation ordinaire et combinés avec des chiffres.

Ce système de chiffres, pour la représentation des intonations de la musique, n'était pas nouveau; car on en trouve des exemples dans des tablatures anciennes pour les instruments à cordes pincées. En 1677, le P. Souhaity, religieux de l'Observance, en avait renouvelé l'idée pour une notation du plain-chant qu'il avait ensuite étendue à la musique; et long-temps après, J.-J. Rousseau avait combiné un autre système au moyen des mêmes signes; celui de Natorp, emprunté à la méthode de Zeller, plus sensible à l'œil, mieux combiné, plus complet que le système de Souhaity, et d'un usage plus commode que celui de Rousseau, fut plus heureux dès son début; car l'instruction du premier cours élémentaire dont il vient d'être parlé fut réimprimée cinq fois dans l'espace de douze ans, et l'instruction pour le second cours, ou cours supérieur, publiée pour la première fois en 1820, eut aussi plusieurs éditions. Natorp ne borna pas ses instructions à ce qu'il avait écrit pour les maîtres, il voulut aussi venir au secours de l'intelligence des élèves, et successivement il publia, pour l'usage de ceux-ci, les manuels des deux cours. Ces manuels, qui ne forment chacun que deux feuilles d'impression, sont des modèles de simplicité et d'enseignement pratique. Le mérite de l'invention de la méthode n'appartient point en réalité à Natorp, puisque cette méthode n'est qu'une combinaison de celles de Zeller et de Nægeli; mais la simplicité qu'il a su y introduire, et qui en a fait le succès, lui a donné en quelque sorte les droits de l'invention.

Le système de la notation par chiffres devint, dès 1815, l'objet de l'attention de plusieurs maîtres d'école; mais il eut des adversaires, et dès ce moment aussi commença une sorte de lutte entre les partisans de cette notation et de la notation ordinaire. Les professeurs Glæser, Winkelmeyer et d'autres, publièrent en 1821 des manuels de musique à l'usage des écoles primaires, d'après le système de Natorp. MM. Lætsch, professeur au séminaire de Jenkau, près de Danzick, et Kübler, maître de musique de la maison royale des orphelins à Stuttgard, voulurent conserver dans l'enseignement la notation ordinaire, en l'appliquant à la division de Nægeli pour les trois parties principales des études; ils publièrent des méthodes basées sur ce système. Les écoles du royaume de Wurtemberg suivent aujourd'hui la méthode de M. Kübler, publiée à Stuttgard en 1826.

FÉTIS père,
Directeur du Conservatoire de Bruxelles.

(*La suite et fin à un prochain numéro.*)

THÉATRE-ITALIEN.

Quand on ne sait comment commencer un feuilleton dramatique, la première phrase qui se présente, en l'absence de la pensée, pour la remplacer, est presque toujours celle-ci : Le début de Mlle *** avait attiré beaucoup de monde; l'assemblée brillante et choisie (une assemblée est toujours *brillante* et *choisie*... dans les feuilletons) a témoigné à plusieurs reprises son enthousiasme (ou bien, dans le cas contraire, a donné des encouragements) à la jeune et intéressante débutante; Mlle *** a *un bel avenir* (ou encore, si la jeune personne en question n'a ni son ni maille en fait de talent : Mlle *** a besoin de travailler; avec de la persévérance et de bons conseils elle sera utile, elle parviendra). Il se trouve en effet qu'elle parvient à conserver la place qu'elle a conquise du premier coup parmi les *inutilités*.

S'il s'agit d'une mauvaise pièce, qui n'est pas nouvelle, et dont on veut ménager l'auteur, les mots de succès honorable, *science profonde* (surtout à propos d'un musicien incapable de faire une bonne basse), coulent aisément de la plume. On serait fort embarrassé de dire en quoi consiste la science de notre homme, tout comme de préciser le genre d'honneur qui lui revient dans ce qu'on veut bien appeler son succès, mais cela n'engage à rien. On espère ainsi ménager l'amour-propre de l'artiste (l'artiste!!!) qui ne vous en exècre pas moins, mais qui vous salue; et les relations entre le bourreau et la victime (bien entendu que c'est le critique qui est la victime) ne sont pas rompues.

Voilà, on il n'en fut jamais de bien *fausses relations*. Mais il arrive aussi qu'on doive émettre une opinion sur un talent réel, d'une grande portée, doué par la nature de qualités éminentes que l'étude développe de jour en jour, et que la faveur publique environne, sans qu'on puisse, pour cela, trouver davantage à formuler les éloges qu'il a parfaitement mérités. Cela tient à je ne sais quelle disposition de l'esprit ou du corps, pendant laquelle on n'a jamais à faire aux interrogations que cette réponse laconique : Laissez-moi tranquille! On a besoin de silence et de sommeil ; et vient-on vous éveiller pour vous faire admirer un splendide paysage par un beau jour d'été, on est tenté de retourner le mot de Diogène en disant à l'éveilleur : Mets-toi devant le soleil !

Voilà où j'en suis aujourd'hui ; et on me demande, on exige un récit du second début de mademoiselle Garcia. Je dors sur le côté droit, on me tire les cheveux, on me pince les oreilles : « Un feuilleton ! un feuilleton sur *la Cenerentola!* Comment a chanté la débutante ? — A merveille. — Comment a-t-elle joué ? — Parfaitement. — Et Lablache ? — Mirobolant, bondissant, ronflant ! » Je fais un quart de tour, je m'étends sur le dos et me rendors. « — Eh ! eh ! dormeur, finissez donc votre histoire. Et Rubini ? — Parfait. — Et Tamburini ? — Admirable ! » Second quart de tour, je me roule sur le côté gauche et me prépare à redormir. « — Et mademoiselle Amigo ? — Elle est... fort... fort... jolie... a... ami... go. — Go, vous-même ! Il parle anglais maintenant. Go ! allons ! Go ! Go ! Answer-me ! Répondez-moi ! And mistress Bellini ? (niente) » Je m'obstine à dormir ; ronflement prolongé en *ré majeur*. — « Go ! go ! allons donc ! You can sleep to morrow ! Vous dormirez demain !... Nothing ! *'Tis gone, and will not answer*. Rien !... Un vers d'Hamlet, et il ne m'entends pas !... et il continue à moduler en *ré*, sans changer de ton ni de mode, d'après le nouveau système ! il sera allé hier revoir *la Jacquerie!* — *La Jacquerie!* dis-je en bondissant sur mon lit, *la Jacquerie!* un opéra en *ré!* Tonnerre de Dieu ! — Mais non ! mais non ! calmez-vous. Il s'agit de *la Cenerentola!* il s'agit de finir votre feuilleton par un mot sur madame Bellini ; il ne faut oublier personne ! — L'oublier ! Ah ! certes non, je ne l'oublierai jamais ! Eh bien ! si vous voulez que je vous parle franchement... je n'en dirai rien. Mais j'ajouterai à ce jugement impartial que l'orchestre, supérieurement dirigé par M. Tilmant, a fort délicatement accompagné cette jolie partition ; que Lablache m'a fait rire aux larmes ; que Tamburini était bien en voix et fort gai ; et enfin que mademoiselle Pauline Garcia a chanté comme un archange son air final. Êtes-vous content d'un pareil feuilleton ? — Non ! — Je le crois bien, ni moi non plus ; nous nous entendons à merveille. Bonsoir ! je rentre dans mon sommeil en *ré*.

H. Berlioz.

ROBERT-LE-DIABLE (1).

Il existe un riche propriétaire hollandais qui s'est formé une bibliothèque d'un millier de volumes, avec les seules affiches de théâtre qui ont été imprimées dans le monde depuis vingt ans. Établir une correspondance réglée dans chaque ville importante ; se faire régulièrement adresser toutes ces pancartes rouges, jaunes, bleues, de toutes couleurs que les théâtres font coller chaque matin sur leurs murailles, choisir dans tout cela, classer ce qui a été choisi, faire relier ce qui a été mis en ordre, rien ne lui a coûté pour recueillir les documents originaux qui pourraient servir à la plus singulière statistique du monde. Là, dans cette bibliothèque, sont tous les débuts, tous les bénéfices, tous les noms d'acteurs, toutes les inventions de directeurs aux abois. On y voit l'histoire changeante et la vie agitée de cette foule d'acteurs qui roulant de théâtre en théâtre, applaudis dans quelques endroits, sifflés dans d'autres, passant d'un rôle à l'autre, couverts tantôt de diamants, tantôt d'oripeaux, surgissent quelquefois à force de talent ou de bonheur, remplissent le monde de leur renommée, tombent ensuite des premiers rôles aux utilités, des dugazons aux duègnes, terminent leur vieillesse sur les planches, jouent quelquefois les jeunes premiers en compagnie de cinq ou six générations successives, ou finissent par disparaître pour se retirer dans leurs terres ou à l'hôpital. Toute cette histoire tumultueuse d'un monde à part qui s'agite chaque soir à la lumière de la rampe, est écrite dans les affiches, à l'aide de tous les caractères que l'impression peut fournir. C'est dans la bibliothèque de mon Hollandais que les *gothiques*, *l'égyptienne* gigantesque, ou l'imperceptible *petit-romain* ont une éloquence particulière, ou qu'on voit grandir ou diminuer les renommées avec les lettres d'imprimerie.

Les pièces de théâtre ont aussi dans ces archives leur histoire et leurs lettres de noblesse.

Un fait curieux qui a été constaté à l'aide de cet amas d'affiches si laborieusement recueillies, c'est que les trois opéras qui, depuis vingt ans, ont été le plus souvent représentés dans le monde, sont *Robin-des-Bois*, de Weber ; *Tancrède*, de Rossini ; et *Robert-le-Diable*, de Meyerbeer. Je n'essaierai pas d'établir une théorie sur ce singulier rapprochement. Il serait difficile, par exemple, d'indiquer pour quelle cause le public a choisi, avec une préférence si marquée, *Tancrède* parmi les chefs-d'œuvre de Rossini. Peut-être faut-il faire surtout honneur de ce choix à l'air si connu *di Tanti palpiti*, qu'on a chanté dans le monde entier, et que des voyageurs ont rapporté naguère avoir entendu jusqu'au fond de l'Amérique du Sud, jusqu'au milieu des Cordilières, jusqu'aux rives du Paraguay.

Quoi qu'il en soit, le succès universel de *Robert-le-Diable* s'explique à merveille. La musique renferme tous les genres, et chaque groupe de spectateurs y peut trouver un morceau de prédilection. Le sujet de la pièce paraîtra philosophique en France, poétique en Allemagne, pittoresque en Italie, intéressant partout. Tous les peuples et tous les âges se plaisent aux contes et se passionnent pour les fables. Le diable, qui a un fils et qui veut, par amour paternel, le conduire en enfer, a paru fort vraisemblable à tout le monde. Joignez à cela l'extrême variété des situations, la nouveauté de quelques unes des passions qui étaient mises en scène, la diversité et la richesse nécessaire des décorations, le mouvement des danses gracieuses et lugubres à la fois, les apparitions surnaturelles, et par-dessus tout enfin d'admirable musique, si parfaitement composée qu'on y découvre des beautés nouvelles à mesure qu'on l'écoute davantage, et vous ne serez point surpris que *Robert-le-Diable* ait fait le tour du monde, qu'il l'ait recommencé, et qu'il doive continuer encore d'enchanter partout les yeux et les oreilles.

Voici, jusqu'à ce jour, l'itinéraire de *Robert-le-Diable* ; je le crois exact, car il a été aussi extrait des archives de notre amateur hollandais.

(1) Nous croyons faire plaisir à nos lecteurs en reproduisant cet article fort intéressant de notre collaborateur, M. Ch. Merruau, inséré dans *le Temps* il y a quelques jours.

Robert a été représenté sur cent quarante-trois théâtres dans les villes dont les noms suivent :

FRANCE.

Paris.
Brest.
Metz.
Havre.
Marseille.
Grenoble.
Nimes.
Angoulême.
Strasbourg.
Châlons-sur-Marne.
Bourg.
Mâcon.
Bordeaux.
Nantes.
Amiens.
Rouen.
Toulouse.
Poitiers.
Dijon.
Nanci.
Angers.
Douai.
Clermont-Ferrand.
Besançon.
Avignon.
Perpignan.
Lyon.
Lille.
Montpellier.
Calais.
Caen.
Bayonne.
Beziers.
Pau.
Valenciennes.
Bourges.
Laval.
Autun.
Boulogne-sur-Mer.
Montauban.
Toulon.
Aix.
Moulins.
Rochefort.
Saint-Malo.
Saint-Omer.
Arles.
Carcassonne.
Saint-Etienne.
Barèges.
Niort.
Narbonne.
Versailles.
Orléans.
Tours.
Draguignan.
Lorient.
Golmar (t. allem.).
Cruissan.

ALLEMAGNE.

Berlin.
Aix-la-Chapelle.
Cologne.
Hambourg.
Francfort-sur-Mein.
Francfort-sur-l'Oder.
Weimar.
Mayence.
Wisbade.
Hanovre.
Breslau.
Glogau.
Lieguitz.
Brunswick.
Vienne (théâtre de la Cour et théâtre de la Josephstadt).
Leipzig.
Carlsruhe.
Brême.
Gratz.
Wurtzbourg.
Ulm.
Dresde.
Munich.
Stuttgard.
Lipee-Detmold.
Fribourg.
Cassel.
Manheim.
Dantzig.
Prague.
Bade-Bade.
Darmstadt.
Elbing.
Olmütz.
Thorn.
Strelitz.
Schwerin.
Kœnigsberg.
Posen.

HONGRIE.

Pesth.
Presbourg.
Temswarr (en Transylvanie.

BOHÊME.

Prague.

BELGIQUE.

Bruxelles.
Liége.
Anvers.
Mons.
Gand.
Spa.
Tournay.
Verviers.

HOLLANDE.

La Haye.
Amsterdam.

SUISSE.

Genève.
Berne.
Zurich.
Bâle.

ANGLETERRE.

Londres (King's-Théâtre, en français; Drury-Lane, en anglais; Covent-Garden, en angl.; Adelphi-Théâtre, en anglais).

RUSSIE.

St-Pétersbourg (théâtre allemand et théâtre russe).
Moscou (en russe).
Riga (en allemand).
Mittau.
Réval.

DANEMARCK.

Copenhague.
Kiel.

SUÈDE.

Stockholm (en langue suédoise).

MOLDAVIE.

Bucharest.

POLOGNE.

Varsovie (en langue polonaise.

PIEMONT.

Nice.
Chambéry.

PORTUGAL.

Lisbonne (Théâtre-Italien).

NOUV.-ORLÉANS.

Sur le théâtre anglais et sur le théâtre français.

NEVV-YORK.

Théâtre anglais.

ILE-BOURBON.

Saint-Denis.

ILE-DE-FRANCE.

Port Louis.

AFRIQUE.

Alger.

J'ai suivi à peu près dans chaque pays l'ordre chronologique des représentations. *Robert* a été représenté pour la première fois en novembre 1831, et nous sommes au mois d'octobre 1839. On comprend quelle influence a dû exercer sur l'art et sur les artistes l'immense succès de *Robert-le-Diable* pendant ces huit années. Que de générations successives de ténors, de cantatrices d'expression, de cantatrices à roulades ont passé par les rôles de Robert, d'Alice et d'Isabelle! Que d'instrumentistes ont appris, exécuté, varié, arrangé cette musique! Les chanteurs durent peu; les ténors, en particulier, s'en vont vite, comme les morts de la ballade. A l'Opéra de Paris, en huit années seulement, nous sommes au troisième ou quatrième Robert, à la cinquième ou sixième Alice, sans parler des autres rôles. On remplirait un magasin de musique avec les morceaux inspirés à une foule de compositeurs par les thèmes de *Robert-le-Diable;* le piano, les assemblés, deux à deux, trois à trois, sous mille formes diverses; le trio du cinquième acte a été mis en contredanses comme tous les airs et les chœurs de la pièce; l'évocation des nonnes a été arrangée en duo pour deux flûtes; l'église y a trouvé des chants sacrés, et la paroisse de Saint-Eustache a entendu, en 1834, une messe entière extraite de cette inépuisable partition. A Vienne et partout, aussi bien qu'à Paris, on a entendu *Robert-le-Diable*, à la guinguette comme au théâtre, au Prater comme aux parades militaires, à l'église comme aux concerts, à la Chaumière comme aux bals de la cour. Gœthe avait à peu près prédit *Robert-le-Diable*(1); il avait indiqué Meyerbeer comme le seul compositeur qui, à son avis, pouvait comprendre et faire dignement chanter Méphistophélès. L'illustre auteur de *Faust* eût espéré, disait-il, de Meyerbeer un magnifique opéra fantastiques, si l'ingrat n'eût oublié la patrie pour sacrifier aux dieux étrangers, et n'eût eu la faiblesse de tourner des cavatines pour les chanteurs d'Italie. Gœthe professait contre la musique italienne une patriotique antipathie; il n'eût pas trouvé même *Robert-le-Diable* suffisamment orthodoxe. Toutefois, l'Allemagne s'est emparée de *Robert* comme de son propre bien, et au bout de deux ou trois ans ce chef-d'œuvre avait déjà fait le tour des États germaniques.

La censure de Vienne avait pourtant d'abord interdit complètement la représentation de l'ouvrage. La censure était scandalisée de toute cette mythologie chrétienne inventée par M. Scribe, et poétisée par le maestro; mettre les diables et les saints, les moines et l'église, la croix et la porte de l'enfer sur la scène lui semblait une véritable impiété. Cependant la musique était, dit-on, si belle, la France en était si enthousiaste, les journaux français en disaient de telles merveilles, les voyageurs allemands en étaient si vivement épris, quelques villes d'Allemagne voyaient leurs théâtres obtenir avec cette pièce de si incroyables succès, que la censure de Vienne se laissa fléchir et permit enfin la représentation en supprimant la scène de la croix et celle des nonnes au troisième acte, en interdisant, au cinquième, la décoration de l'église, et par conséquent une partie du dénouement. Le titre aussi fut changé, et *Robert-le-Diable* s'appela *Robert-de-Normandie*. C'est le théâtre de la Josephat adt qui monta d'abord l'ouvrage. Avant même la représentation, les répétitions firent si grand bruit, que le théâtre de la cour voulut faire représenter aussi le chef-d'œuvre nouveau. Déjà la censure s'était quelque peu relâchée de sa sévérité. *Robert-de-Normandie* s'était appelé *Robert-le-Tygre*, et la scène de la croix avait été restituée, à la seule condition de placer la croix dans les coulisses. Le théâtre de la cour, puissamment protégé, obtint de nouvelles concessions; les nonnes lui furent rendues sous l'habit de pèlerines, et Robert reprit définitivement son véritable nom de *Robert-le-Diable*. Depuis lors, les deux théâtres ont donné concurremment plus de cent cinquante représentations de cet ouvrage, et sur l'une et l'autre scène le succès a été le plus beau qu'on ait encore vu à Vienne.

Partout *Robert* a été l'opéra favori des empereurs et des rois, et aucune espèce de popularité ne lui a manqué. C'est *Robert* qui a été représenté à Berlin à l'occasion de la visite solennelle que l'empereur de Russie fit à son beau-père; c'est pour la première représentation de *Robert* que la majesté déchue du roi Charles X avait quitté sa retraite avec

(1) Voyez le deuxième volume des *Entretiens d'Eckermann avec Gœthe.*

toute sa famille; c'est encore *Robert* que M. Spontini, directeur du théâtre de Berlin, fit jouer à l'occasion de la présence des princes français dans cette ville en 1836.

Parmi les villes d'Allemagne où *Robert-le-Diable* a été représenté avec le plus de perfection, il faut citer surtout Carlsruhe et Francfort. A Carlsruho, Haitzinger dans le rôle de Robert, Mme Fischer dans celui d'Alice, et Reichel, qui est mort depuis peu, et qui jouait alors Bertram, chantèrent dignement cette belle musique et portèrent bien souvent l'enthousiasme des spectateurs au comble. A Francfort le ténor Schmetzer et madame Fischer Achten firent merveille. La cantatrice la plus remarquable de toute l'Allemagne qui ait chanté dans *Robert-le-Diable* est, sans contredit, mademoiselle Schetzel, voix puissante et souple à la fois, intelligence vive et sûre, sensibilité profonde, talent achevé; on rencontre chez cette jeune et charmante actrice les qualités les plus différentes heureusement réunies. Mais le mariage, ce fléau des théâtres, l'enleva bientôt à l'admiration du public, à l'espérance de l'art.

A Londres, *Robert-le Diable* a été joué sur quatre théâtres à la fois. Six mois après la première représentation de *Robert* à l'Académie royale de musique, et pendant que le choléra sévissait à Paris, Nourrit, Levasseur et madame Damoreau allèrent monter au théâtre Italien de Londres le chef-d'œuvre de Meyerbeer. Dans l'intervalle, on avait cherché à jouer *Robert-le-Diable* en anglais; mais la partition au piano n'était point encore publiée; la grande partition avait été, par condition expresse, réservée pour la troupe française et pour le théâtre Italien. M. Bishop fut député à Paris. Il fit l'acquisition de quelques morceaux isolés qui étaient gravés alors; puis il assista régulièrement à toutes les représentations qui eurent lieu pendant son séjour à Paris, retenant ce qu'il pouvait, suppléant au reste, instrumentant à sa manière, esquissant l'opéra qu'il entendait comme un voyageur qui croque au hasard un point de vue sur sa route. La pauvre partition, ainsi arrangée, fut transportée en Angleterre, montée en toute hâte, et couverte d'applaudissements. On peut juger de tout ce que l'ouvrage avait pu perdre en traversant la Manche par ce fait, qu'on pourrait constater dans la collection de notre Hollandais, que *Robert-le-Diable* fut toujours accompagné sur le théâtre anglais de la représentation de deux autres pièces nécessaires pour compléter la soirée.

L'histoire de *Robert-le-Diable* en France est fort piquante; elle a été racontée en détail par les journaux dans le cours de ces huit années; je n'en rappellerai que les principaux traits. Avant *Robert*, les théâtres de province s'étaient tenus à peu près exclusivement dans les limites du répertoire de l'opéra-comique. Depuis lors, l'exemple de *Robert* a, au contraire, accru les exigences du public dans chaque ville, et les théâtres ont dû monter la plupart des grands opéras qui ont obtenu du succès sur notre scène. On comprend tout ce qu'il a fallu d'efforts pour répéter une œuvre de cette importance dans la plupart des théâtres secondaires. Que de mutilations dans les parties d'orchestre! que de lacunes dans les chœurs, que d'insuffisance dans les premiers rôles! Partout cependant le succès a été pareil.

Dans les plus grandes villes, les congés des grands artistes de Paris ont été mis à profit, et les spectateurs ont pu voir tour à tour un Robert, un Bertram, une Alice, une Isabelle, dont la présence exaltait souvent le reste de la troupe, la rendait supérieure à elle-même, et en obtenait des prodiges. Ailleurs, les villes s'empruntaient tour à tour leurs chœurs ou leurs premiers sujets. A Nice, en 1834, Meyerbeer passant quelques jours dans la ville, le conseil municipal vota une subvention de 4,000 fr. pour célébrer la présence du maître par une représentation solennelle de *Robert-le-Diable*. On fit venir les chœurs de Marseille; les chanteurs qui ne jouaient que d'ordinaire le vaudeville, firent de leur mieux ce jour-là, et, à la fin de la représentation, ils placèrent la partition sur un piédestal, en la couronnant de lauriers, et chantèrent en chœur la marche du tournoi.

Vers la même époque, M. de C..., homme d'esprit et dilettante passionné, voyageait dans le midi de la France, et dut passer quelques jours dans une ville riche en souvenirs, mais un peu déchue de son antique importance. Il était arrivé sur le soir, et fut surpris de voir la place du marché couverte de monde comme en un jour d'émeute. Il s'informa avec anxiété de la cause de ce rassemblement, mais il se rassura bientôt en apprenant que la ville était ainsi en émoi chaque fois qu'on jouait *Robert-le-Diable;* c'était la dixième représentation. M. de C... voulut partager dès ce soir-là le plaisir que se promettait toute cette foule impatiente, et parvint à prendre place au milieu d'une assez belle grange qui servait de salle de spectacle. La place réservée pour l'orchestre pouvait contenir un peu plus d'une demi-douzaine de musiciens. Avant l'ouverture, la conversation s'engagea autour de M. de C... sur le rare mérite de la pièce. Un de ses voisins, qui paraissait connaisseur, et dont les jugements prononcés d'une voix haute avaient sur l'esprit des autres interlocuteurs une visible autorité, se prit à dire que parmi tous les morceaux distingués que renfermait la pièce, un surtout renfermait tout le génie du compositeur et suffirait seul à porter son nom à la postérité; c'était un certain air de la *Normandie* qu'on chantait au premier acte, qu'on faisait répéter d'ordinaire, et qu'on ne se lassait pas d'entendre. Bientôt après la pièce commença; je vous laisse à penser ce qu'étaient les décorations et le reste. Cependant les chanteurs entonnaient l'introduction avec courage et en hommes déjà habitués au succès, lorsque le spectateur qui venait d'avouer si hautement ses préférences s'écria tout-à-coup : « Tout ce commencement n'est qu'une plaisanterie (en employant une expression méridionale plus énergique); passez tout cela, et donnez-nous l'air de la *Normandie!* » Le parterre fit chorus; l'air de la *Normandie* fut chanté, répété et applaudi, et peu s'en fallut qu'au dénoûment on ne dût le répéter encore.

En Italie, *Robert* a été repoussé par la censure au moment où Milan, Naples, Florence, Trieste préparaient des traductions. Dernièrement, toutefois, M. le marquis Martellini avait obtenu que *Robert* fût donné à Florence. Nourrit avait été engagé, à cet effet, pour le printemps passé. Peu de jours avant sa mort, il s'occupait encore de cette pensée, et ses dernières lettres parlent des espérances qu'il avait fondées sur cette apparition de *Robert-le-Diable* au-delà des monts.

Que dire enfin? *Robert* a été joué à la Nouvelle-Orléans sur deux théâtres à la fois sans interruption pendant quatre mois, en français et en anglais, avec un incroyable succès.

A l'Ile Bourbon, en 1838, la salle entière du théâtre de Saint Denis, avec ses loges aristocratiques où les blancs se séparent des hommes de couleur, avec son parterre diversement nuancé, avec sa couronne noire d'esclaves se pressant au paradis, a retenti long-temps d'applaudissements pendant les nombreuses représentations de *Robert*.

C'est par *Robert-le-Diable* que doit-être inauguré le nouveau théâtre que l'on construit à Péra.

Ch. Merreau.

Le Directeur, Maurice SCHLESINGER.

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

6e Année. — 1839. REVUE ET N° 55.

GAZETTE MUSICALE DE PARIS,

JOURNAL DES ARTISTES, DES AMATEURS ET DES THÉATRES;

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, F. BENOIST, (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, CASTIL-BLAZE, PHILARETE CHASLES, F. DANJOU, STEPHEN HELLER, EDME SAINT-HUGUE, ELWART, FETIS père (maître de chapelle du roi des Belges), AD. GUÉROULT, JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, G. LEPIC, LISTZ, MARX, CHARLES MERRUAU, EDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, H. PREVOST, L. RELLSTAB (rédacteur de la GAZETTE DE BERLIN), GEORGES SAND, J.-G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT A LA REVUE et GAZETTE MUSICALE.

Paris.	Départ.	Étrang.
3 m. 8	9 »	10 »
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	34 »	38 »

La Revue et Gazette Musicale paraît le dimanche et le jeudi de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la *Revue et Gazette Musicale de Paris*, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; et chez tous les marchands de musique de France.

Prix d'abonnement à la *Revue et Gazette Musicale*, 30 fr. par année.

IL SERA DONNÉ CHAQUE MOIS UNE LIVRAISON des ARCHIVES CURIEUSES DE LA MUSIQUE, et un *fac simile* de l'écriture de musiciens célèbres.

ANNONCES: 50 c. la ligne de 28 lettres.

Paris, Jeudi 31 octobre 1839.

SOMMAIRE. De l'introduction de la musique dans l'instruction primaire, par Fétis. (Deuxième article). — *Académie royale de musique : La Xacarilla*, opéra de M. Marliani; par H. Prévost. — *Théâtre de la Renaissance : La Chasse royale*, opéra de M. Godefroi; par Castil-Blaze. — *Correspondance particulière :* Milan. — Nouvelles.

DE L'INTRODUCTION DE LA MUSIQUE DANS L'INSTRUCTION PRIMAIRE.

DU CHOIX DE LA MÉTHODE D'ENSEIGNEMENT

(Suite et fin [1].)

Un système mixte d'enseignement fut produit vers 1820 par M. Heinroth, docteur en philosophie et directeur de musique à l'université de Gœttingue, où il a succédé, en 1818, au célèbre historien de la musique, Forkel. Avant d'occuper cette place, M. Heinroth, bien qu'il fût ecclésiastique protestant, avait dirigé les études musicales dans l'institut hébraïque fondé à Seesen par Jacobson. Ce fut là qu'il jeta les premiers fondements de son système, qui, analogue à celui de Nægeli pour la division des études, différait de tous les autres par l'invention d'une notation spéciale à l'usage des écoles populaires, nommée par son auteur *notation perfectionnée.* Appelé à Gœttingue en 1818, il s'occupa d'une manière plus suivie des moyens de faciliter l'étude du chant choral; et pour fixer l'attention publique sur la notation qu'il avait imaginée, il fit paraître un petit ouvrage intitulé : *Volksnote, oder vereinfachte Tonschrift* (Notation populaire ou simplifiée de la musique). Convaincu de la supériorité d'une notation spéciale sur la notation par chiffres, il attaqua celle-ci dans divers morceaux, entre autres dans une brochure intitulée : *Courte instruction pour bien enseigner les chorals au moyen des notes, d'une manière facile et plus rapide qu'au moyen des chiffres, etc.* Gœttingue, 1827, grand in-8°. Déjà il avait publié l'ensemble de son système dans une *Méthode pour enseigner le chant dans les écoles supérieures et inférieures.* Les partisans de la notation en chiffres publièrent des pamphlets en réponse aux attaques de Heinroth; lui-même répliqua, et le résultat de la lutte fut que chacun resta dans son système; mais celui du professeur de Gœttingue s'est depuis lors établi dans presque toutes les écoles du Hanovre.

En résumant ce qui vient d'être dit concernant l'état actuel de l'enseignement de la musique dans les écoles primaires de l'Allemagne, nous voyons d'abord que cet enseignement est généralement organisé dans les diverses parties de cette vaste contrée; que la division des études y est à peu près uniforme, et que trois systèmes de notation y sont employés concurremment, suivant les localités. Cet état de choses ne paraît pas définitif, et l'on peut présumer qu'une fusion de principes s'opérera tôt ou tard et amènera un système uniforme. Un journal pédagogique de musique, intitulé *Eutonia*, est même publié depuis six ans à Breslau dans ce but. Les coopérateurs de cet écrit périodique ont le savoir et la gravité convenables pour leur mission. Leurs analyses des traités et des méthodes de musique qui se multiplient chaque jour en Allemagne ont de la solidité : nul doute qu'elles ne finissent par porter la conviction dans tous les esprits.

En attendant ce moment de la réunion probable de tous les systèmes en un seul, on peut affirmer que la pratique de l'art est en général dans un état florissant au milieu de

(1) Voyez la *Revue et Gazette musicale* du 27 octobre 1839.

toutes les écoles de l'Allemagne. L'immense quantité de chants religieux et profanes qui ont été composés depuis trente ans pour l'usage de ces écoles, y ont fait faire d'immenses progrès au sentiment harmonique parmi le peuple. Ce peuple, dont les habitudes sont plus douces, plus calmes, plus heureuses que celles des populations de la Belgique et de la France, se livre souvent au divertissement de ces chants en chœur. De là vient que dans certaines fêtes populaires, il n'est ni rare ni difficile de réunir des chœurs de douze ou quinze cents chanteurs dont la voix est exercée, et qui possèdent une connaissance suffisante pour la musique dont l'exécution leur est confiée.

Pour compléter nos recherches sur la diversité des méthodes d'enseignement de la musique, appliquées aux écoles populaires, il nous reste à examiner ce qui a été fait en France depuis environ vingt-cinq ans. Ce n'est qu'après cet examen qu'il nous sera permis de donner notre opinion concernant le choix à faire entre toutes ces méthodes. Celles qui ont eu à Paris la vogue la plus décidée sont la méthode concertante de Choron, la méthode d'enseignement simultané, imaginée par M. Massimino, le *Métoplaste* de Galin, la *Lyre harmonique* de M. Pastou, et la méthode de M. Bocquillon Wilhem.

Aucun de ces auteurs de méthode, à l'exception de M. Wilhem, peut-être, ne s'est proposé de résoudre le problème de l'enseignement populaire de la musique; d'autres considérations paraissent les avoir guidés dans leurs recherches et dans leurs travaux. En perfectionnant les livres élémentaires pour l'enseignement spécial de la musique, le Conservatoire de Paris avait rendu les études plus fortes et formé des musiciens plus habiles que ceux des générations précédentes. Mais cette vigoureuse éducation musicale qu'on recevait au Conservatoire ne se trouvait que là. Dans les provinces, il n'y avait point d'école, point d'enseignement collectif : les leçons individuelles étaient le seul moyen d'instruction qu'on y eût, et ceux qui les donnaient étaient en général de pauvres artistes dépourvus de méthode et absolument étrangers à la littérature de leur art. Livrés au misérable enseignement de ces maîtres, les jeunes gens de l'un et de l'autre sexe n'acquéraient qu'une connaissance éphémère de l'art : à peine le temps des études était-il passé pour eux, qu'ils se hâtaient d'oublier le peu qu'ils avaient appris, et, de génération en génération, tout ce qui n'était pas artiste restait ainsi plongé dans l'ignorance et dans l'indifférence de l'art.

Cependant l'autorité municipale de quelques villes de France avait compris l'utilité que la musique peut avoir dans l'éducation publique, et quelques écoles, dotées de faibles ressources, avaient été fondées vers les dernières années de l'empire français, à Lille, Douai, Metz, Strasbourg et Toulouse. Bien qu'en général livrées à la routine des maîtres plutôt qu'à de véritables méthodes, ces écoles n'avaient pas été sans résultats, grâce à l'émulation qui ne manque jamais de se développer dans l'éducation collective.

Ce fut dans ces circonstances que, presque simultanément, les auteurs des méthodes qui viennent d'être énumérées mirent la main à l'œuvre. Choron est le premier qui doit nous occuper, parce que, sans avoir précisément en vue l'introduction de la musique dans l'enseignement primaire, il s'occupa spécialement d'une des choses qui sont destinées à y avoir le plus de succès : je veux parler du développement du sentiment harmonique. Privé, par une intrigue, de la direction de l'Opéra, en 1816, il imagina, pour occuper ses loisirs, le système d'organisation d'une école de musique dans laquelle les élèves devaient être exercés progressivement sur tous les genres de difficultés, au moyen d'une suite de leçons harmonisées à quatre parties. Frappé, comme les maîtres allemands dont il a été parlé plus haut, de cette considération, que le sentiment de l'intonation et celui de la mesure du temps musical sont indépendants l'un de l'autre, Choron en avait conclu qu'on doit séparer dans l'enseignement les notions qui concernent ces choses. Passant ensuite à la nécessité de la gradation dans les difficultés, il s'était fait un système concernant cette gradation, qui consistait à combiner des solfèges à trois ou à quatre parties de manière que chacune de ces quatre parties offrît un degré différent dans l'ordre des difficultés; en sorte que son école était partagée en quatre classes dont chacune représentait un degré différent d'avancement. Il donna à ce système d'enseignement le nom de *Méthode concertante*, et l'appliqua à un grand nombre d'enfants réunis en chœur, et choisis en général parmi les enfants pauvres et dans les écoles de charité.

La *Méthode concertante* est écrite pour quatre voix égales; elle est divisée en cent trente-six leçons qui contiennent toutes les combinaisons de mesures, de temps et de tons. L'une des parties ne renferme que des rondes et des blanches simples ou pointées, c'est-à-dire des radicales de mesures binaires et ternaires. Elle est destinée aux élèves les moins expérimentés, dont Choron avait formé la première classe. La partie des élèves de la seconde classe renferme les divisions simples des mesures à temps binaires et ternaires; la troisième partie renferme les combinaisons des quarts ou des sixièmes de temps radicaux, et la quatrième les combinaisons des huitièmes et des douzièmes de ces mêmes radicaux. La même gradation est suivie dans les tons et dans la diversité des clefs.

A l'égard de la manœuvre de l'enseignement, Choron voulait qu'on divisât le nombre d'élèves qu'on voulait former, si grand qu'il fût, en quatre classes, dont la répartition devait se faire en raison du degré d'intelligence ou d'avancement des individus. Chaque élève, en possession d'un livret de la méthode concertante, chantait la partie de la classe dont il faisait partie, jusqu'à ce qu'il eût été reconnu assez instruit pour pouvoir passer à une classe supérieure. Des moniteurs ou chefs de pupitre dirigeaient les autres élèves. Le maître était au piano, il donnait le signal, et cent ou deux cents enfants commençaient la leçon à quatre parties qui était l'objet de l'étude du jour. Si les moniteurs apercevaient un élève qui manquait à la mesure ou à l'intonation, on s'arrêtait, on le faisait exercer seul, et lorsqu'il était parvenu à chanter avec exactitude et justesse, on recommençait l'ensemble.

Telle était la *Méthode concertante*, qui ne paraît pas avoir survécu à son auteur. Cependant Choron avait obtenu de beaux succès en la mettant en pratique avec un grand nombre d'élèves. Mais il ne faut pas prendre le change sur ces résultats, ni les considérer comme étant ceux d'un enseignement véritablement populaire. Les difficultés qu'on se proposait de vaincre par la méthode étaient trop grandes pour que tous les élèves en pussent triompher. Le plus grand nombre, rebuté par ces difficultés, se retiraient des cours après des essais infructueux plus ou moins prolongés. Le but du fondateur de la méthode concertante était de faire des élèves d'élite, et suivant son opinion, il devait opérer sur des masses considérables d'enfants pour arriver, par des épurations successives, au choix d'individus dont il se proposait de faire des artistes distingués, et dont il avait besoin pour réaliser ses projets de restauration de la musique d'église. Au résumé, la *Méthode concertante* n'était autre chose que les exercices de chant à plusieurs voix en usage dans les écoles d'Allemagne; mais elle était conçue dans un système d'instruction trop avancé pour être appliqué avec succès dans l'enseignement des masses populaires.

Vers 1816, c'est-à-dire à l'époque même où Choron com-

mença l'essai de sa méthode, M. Massimino, musicien piémontais, ouvrit à Paris un cours de musique basé sur une méthode d'enseignement collectif qui eut un succès de vogue dans sa nouveauté. Cette méthode consiste à dicter à un certain nombre d'élèves une leçon qu'ils écrivent sur des ardoises où l'on a tracé des portées. La leçon, d'abord fort simple, devient graduellement plus difficile. L'opération terminée, le maître appelle près de lui chaque élève, lui fait chanter la leçon et lui fait corriger les fautes qu'il a faites en écrivant sous la dictée. Les corrections achevées, toutes les voix se réunissent pour chanter cette leçon, qu'on recommence jusqu'à ce que l'exécution soit satisfaisante.

On voit qu'il s'agit ici de la méthode lancastrienne, où l'on apprend à lire en écrivant; c'est ce qui a fait donner improprement au procédé de M. Massimino le nom d'*Enseignement mutuel de la musique*. Bien qu'il y ait des moniteurs dans l'école, et que ces moniteurs dirigent une certaine quantité d'élèves, ils n'enseignent cependant pas réellement, car ils sont dirigés par le professeur qui dicte la même leçon pour tous. L'enseignement est simultané; il n'est pas mutuel. Cet enseignement a quelque chose de séduisant, d'utile même. Tout le monde sait qu'il arrive souvent qu'un élève éprouve beaucoup de difficulté à reconnaître le nom d'une note à la seule audition du son, et à lui assigner avec promptitude la valeur de sa durée, bien qu'il soit lecteur passable. Cette difficulté résulte de la paresse de l'esprit, que rien ne porte à réfléchir s'il n'y est obligé. C'est donc un exercice utile que celui qui développe la mémoire des sons et celle de la mesure de leur durée. Mais il faut que ce ne soit qu'un accessoire de l'instruction générale que reçoit l'élève, et que cet accessoire suive, mais ne précède pas la connaissance des principes et leur application dans la solmisation. Nous aurons occasion de revenir sur ce sujet en parlant de la méthode de M. Bocquillon Wilhem. Nous nous bornerons seulement à faire remarquer que l'application de tout système qui rend nécessaire un certain appareil de moyens est difficile dans les petites écoles, telles que celles des bourgs et villages. La plus grande simplicité est le mérite principal de l'organisation de ces écoles. Mais dans les écoles spéciales d'un degré plus élevé, nous croyons à l'utilité de l'exercice de la musique écrite sous la dictée. Après avoir eu des cours qui ont obtenu le succès de la mode, M. Massimino a éprouvé les caprices de cette déesse inconstante. Depuis lors, il a fait d'utiles applications de sa méthode à quelques établissements publics, et en dernier lieu à la maison royale d'éducation de Saint-Denis près Paris.

Le mouvement imprimé à l'opinion publique en faveur de la musique par les premiers établissements d'enseignement collectif, avait fixé l'attention de quelques artistes et savants sur la recherche des meilleures méthodes pour rendre plus facile l'étude de cet art. Sur le bruit des succès obtenus par Choron et M. Massimino, Pierre Galin, ancien élève de l'École polytechnique, et instituteur à l'École royale des sourds et muets de Bordeaux, combina, vers 1817, les éléments d'un système dont il avait trouvé la première idée dans un traité de musique publié long-temps auparavant par un musicien nommé Jacob; il lui donna le nom de *Méloplaste*. Frappé de la difficulté (peut-être exagérée dans son esprit) que les élèves éprouvent à attacher l'idée de sons aux signes qui les représentent, et de l'embarras que cause au lecteur tout l'échafaudage de ces signes, ses recherches avaient eu pour objet de faciliter aux commençants la connaissance pratique des intervalles d'après un son donné, et d'enseigner à lire la musique, abstraction faite des notes et des clefs. En 1818, Galin publia l'analyse de ses principes sous le titre d'*Exposition d'une nouvelle méthode pour l'enseignement de la musique*.

Le *Méloplaste* de Galin est une planche sur laquelle on a tracé des lignes dans la disposition de la portée ordinaire, avec des lignes additionnelles plus petites au-dessus et au-dessous, pour la démonstration des sons aigus et graves. Galin suppose que les sons de la gamme sont représentés par les lignes et par les intervalles qu'elles forment entre elles; et comme il n'y a point de clef au commencement de la portée, le maître peut appeler à volonté chaque ligne ou chaque intervalle *ut*, *fa*, *sol*, etc. Une baguette dont le bout se promène sur la portée est dans la main du professeur; elle représente la note, et la tonique étant donnée, elle indique à l'élève, dont la voix suit ces mouvements, le son qu'il doit entonner. Pour faciliter l'intonation, Galin veut qu'on ne note aux yeux de l'élève avec la baguette que des airs déjà connus de celui-ci, en sorte que par ce procédé la connaissance de l'intonation précède celle du signe qui la représente, au lieu que dans la méthode ordinaire la notion du signe précède celle du son : ce qui, dans l'application pratique, exige une longue habitude. Il y a dans cette idée quelque chose de véritablement utile et qui pourrait être introduit avec avantage dans tous les systèmes d'enseignement de la musique. Jacotot a compris le mérite de ce procédé, il en a fait la base de son enseignement universel appliqué à la musique.

Le défaut radical de la méthode du *Méloplaste*, ainsi que du système de Natorp, et d'autres du même genre, c'est qu'il faut bien en venir à montrer enfin aux élèves de la musique écrite et chargée de tous ces signes dont on leur a dérobé la connaissance, dont l'usage est pour eux un mystère, et dont l'aspect compliqué n'a plus de rapport avec les idées simples auxquelles ils sont accoutumés. Alors se révèle une incontestable vérité : c'est qu'on a appris quelque chose qui peut servir d'introduction à la musique, mais qui n'est pas la musique elle-même.

Ces objections et plusieurs autres élevées contre le *Méloplaste* ont été comprises par les élèves et successeurs de Galin, MM. Aimé Lemoine, Jue, et d'autres qui, en perpétuant l'usage de la méthode de l'inventeur, dans des cours établis à Paris et dans plusieurs villes des départements, y ont introduit diverses modifications.

Une méthode analogue à celle du *Méloplaste* a été mise au jour, sous le nom de *Méthode de la lyre harmonique*, par M. Pastou, ancien violoniste du Théâtre-Italien; mais dans celle-ci la connaissance des signes de la musique est transmise plus directement aux élèves. Après avoir fait pendant plusieurs années des cours publics et particuliers par cette méthode, l'inventeur a été admis à en faire un essai au Conservatoire. Nous ignorons quels en ont été les résultats.

On ne peut considérer les écoles qui se sont établies depuis plus de vingt ans d'après les systèmes qui viennent d'être analysés, comme des écoles d'enseignement populaire. Leur mérite est d'avoir placé à côté du haut enseignement des écoles spéciales et des improductives leçons individuelles de l'éducation privée, un enseignement collectif et moyen qui, par le développement de l'émulation, le bas prix des cours, et par l'attrait de certaines manœuvres mécaniques, mises en aide à l'intelligence, a propagé le goût de l'art et a multiplié le nombre des individus qui en possèdent des notions. Par là, ces écoles ont rendu d'éminents services au perfectionnement moral de la société, et ont préparé l'introduction de la musique dans l'instruction primaire du peuple.

Nous arrivons à un système conçu plus spécialement dans la pensée de ce dernier objet, et qui a reçu son application depuis environ vingt ans. Il s'agit de la méthode de M. B. Wilhem, directeur de l'enseignement de chant dans les écoles élémentaires de Paris, maître de chant selon sa

méthode à l'École polytechnique, et professeur au collége royal de Henri IV. On a vu précédemment que cette méthode a été adoptée en 1819 par une société fondée pour l'amélioration de l'instruction élémentaire. Après un premier essai fait sur environ cinquante enfants réunis, elle fut appliquée d'une manière plus large dans une école gratuite établie à Paris, rue Saint-Jean de Beauvais. Là, plusieurs centaines d'enfants étaient instruits dans la lecture, l'écriture et l'arithmétique, suivant les procédés de l'enseignement mutuel. Il était en quelque sorte indispensable que le système de M. B. Wilhem fût mis en harmonie avec celui des autres études faites dans l'école, sous le rapport de la régularité des mouvements des élèves. De là la multitude de manœuvres indiquées par M. Wilhem dans l'exposé de sa méthode; manœuvres plus ou moins puériles, et dont l'emploi nous parait plus nuisible qu'utile, en ce qu'elles sont de nature à détourner l'attention des élèves de l'objet principal, pour la fixer sur des accessoires dont la valeur est nulle dans l'instruction. Mais c'est moins dans ces accessoires et dans la hiérarchie des diverses classes de moniteurs, c'est même moins dans quelques uns des exercices de musique indiqués par la méthode, par exemple, la répétition de certaines phrases de chant faite par quelques élèves en imitation de ce qui a été fait par d'autres; c'est moins, disons-nous, dans ces choses dont le raisonnement ne saurait démontrer la nécessité pour l'enseignement de l'art en lui-même, que les bases de la méthode nous semblent placées, que dans certains faits principaux que nous avons déjà aperçus en d'autres systèmes, et dont la méthode de M. Wilhem nous offre la réunion.

La première base de la méthode de ce professeur est l'enseignement d'abord séparé du rhythme et de l'intonation, puis leur réunion dans le chant élémentaire. C'est la reproduction du système établi en 1804 par Pfeiffer, dans l'institut de Pestalozzi, publié en 1810 par Nægeli, et mis en pratique dans la plupart des écoles d'Allemagne avec diverses modifications dans les systèmes de notation. Cette base est en effet la seule rationnelle pour la division des études. L'enseignement de cette partie, développé jusqu'à une parfaite connaissance par l'exercice, constitue ce que M. Wilhem appelle le premier degré de l'instruction musicale.

La seconde base de la méthode est l'écriture de la musique à la dictée sur des ardoises. Ici c'est le système de M. Massimino, sauf quelques modifications dans les manœuvres de l'école.

La troisième base est la formation des échelles tonales, et par suite la connaissance des clefs et de la transposition au moyen d'un *indicateur vocal*, tableau sur lequel des clefs et des notes mobiles rendent sensibles à l'œil les formations et transformations des gammes. C'est le *Méloplaste* modifié.

Des exercices généraux de chant, reproduits chaque jour, complètent l'éducation des élèves.

Ainsi qu'on vient de le voir, la méthode de M. B. Wilhem est conçue dans un système d'éclectisme; il s'est approprié tout ce qui, dans les autres méthodes, lui a paru devoir contribuer aux progrès des élèves, en modifiant ses emprunts d'après ses propres idées et d'après les exigences du système d'enseignement mutuel auquel sa méthode devait être appliquée. Une connaissance étendue de l'enseignement et de l'art, un vif désir d'être utile, et beaucoup de persévérance dans la réalisation de son œuvre, ont conduit M. Wilhem à des succès qui ne laissent plus de doute sur les bons résultats de sa méthode. Des cours semblables à ceux de l'école modèle de la rue Saint-Jean de Beauvais, ont été établis dans les divers quartiers de Paris, et partout ils ont réussi. Dans plusieurs autres grandes villes et dans certains établissements du gouvernement, les mêmes succès ont été obtenus par la même méthode.

Il semblerait donc que la question concernant le choix de la méthode pour l'enseignement primaire de la musique est résolue par les résultats mêmes de celle de M. Wilhem; toutefois, nous ne pensons pas qu'elle le soit à l'égard des petites localités qui composent les quatre-vingt-dix-neuf centièmes de la France et de la Belgique. Un local trop vaste, un matériel trop considérable et trop coûteux pour les ressources des petites communes, enfin un appareil inutile de manœuvres d'ailleurs difficile à organiser dans les campagnes, où ne se trouvent pas les intelligences hâtives des grandes villes, seraient des obstacles insurmontables à la propagation générale de cette méthode. Plus un système offrira de complication dans ses éléments, moins il pourra recevoir d'application dans l'enseignement populaire, où la plus grande simplicité peut seule être reçue.

Nous en sommes donc encore à cette question posée en tête de notre article: *Quelle méthode peut être employée avec fruit dans l'enseignement primaire de la musique?* Mais nous croyons qu'après le mûr examen auquel nous venons de nous livrer, il ne nous sera pas difficile de la résoudre. Une nécessité, reconnue par tous les maîtres, est résultée de cet examen: c'est celle de la séparation des objets de l'enseignement. Le maître d'école apprendra donc d'abord à ses élèves tout ce qui concerne la mesure du temps en musique, la valeur des signes de durée, et les combinaisons des rhythmes. Quelques tableaux relatifs à cette matière, ou même un seul tableau noir avec des portées sur lequel le maître écrira ses leçons avec la craie, serviront aux exercices des élèves. L'instruction de ceux-ci étant complète sur ce sujet, on passera à l'intonation par les mêmes procédés; puis on réunira les connaissances acquises dans un certain nombre de leçons de solmisation. Les petits enfants n'auront pour enseignement que la leçon orale du maître; ceux qui savent lire auront un catéchisme des principes de la musique, aussi simple et aussi court que possible. Le matin de chaque jour, le maître expliquera les principes et leur application pendant une demi-heure. L'après-midi, il interrogera pendant le même temps les élèves qui auront un catéchisme, sur les objets de l'instruction donnée le matin. La seconde moitié de la leçon du matin et du soir sera employée au chant pratique. Dans les premiers temps, le maître écrira sur le tableau un air très simple; il le chantera en montrant sur le tableau chaque signe avec une baguette, et le fixera dans la mémoire de ses élèves phrase par phrase, puis il le leur fera chanter en chœur à l'unisson. Lorsqu'ils seront plus avancés, ils chanteront de petits morceaux à deux et trois voix dont il y a maintenant en Allemagne une multitude de recueils en petit format, et dont les feuilles se fixent sur des cartons ou des planchettes.

Telle doit être l'éducation musicale du peuple. Et qu'on ne croie pas qu'il soit ici question de méthode nouvelle; celle que nous venons d'exposer est la méthode pratique suivie dans toute l'Allemagne, mais dégagée de tout esprit de système. S'il était possible qu'elle fût établie partout à la fois, il est permis d'affirmer qu'avant trente ans il n'y aurait pas en France ni en Belgique un individu sur dix qui n'eût une connaissance pratique de la musique, et qui ne fût en état de chanter sa partie dans un chœur.

FÉTIS père,
Directeur du Conservatoire de Bruxelles.

ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE.

LA XACARILLA.

OPÉRA EN 1 ACTE.

Paroles de M. Scribe ; musique de M. Marliani.

(*Première représentation.*)

La Xacarilla est un air de danse qui, dans la pièce, sert de signe de ralliement. A qui? Nous le dirons dans un instant. La porte de la maison du sénor Cajuelo s'ouvre, comme par enchantement, à tous ceux qui, sous ses croisées, disent sur la guitare ou avec la voix cette espèce de bolero. Un jeune matelot, Lazarillo, qui, en se promenant à l'ombre de la nuit, cherche à distraire son besoin de repos et son appétit, auxquels il ne peut, hélas! donner plus solide satisfaction, a été témoin de cette scène extraordinaire; il a tout vu, et quoique La Fontaine ait dit :

Ventre affamé n'a pas d'oreilles,

il a entendu avec un serrement de cœur facile à comprendre la promesse d'un souper, faite à chaque fortuné admis dans cette maison mystérieuse.

Lazarillo essaie alors de chanter *la Xacarilla*, d'en répéter à son tour de souvenir, le refrain magique. Aussitôt les portes du logis s'ouvrent pour lui; il est introduit. Il saura plus tard le mot de l'énigme; mais ce qui, pour le moment, l'intéresse davantage, c'est le souper promis. Il redoute surtout une explication prématurée qui lui enlèverait des droits qu'il se sent dans une excellente disposition d'exercer à table dans toute leur plénitude.

En attendant le souper, il rencontre dans la maison Ritta, sa jolie maîtresse, qu'il croyait à Burgos. Cajuelo dérange l'amoureux entretien en apportant à Lazarillo sa part de bénéfice dans l'affaire. Quelle affaire? Lazarillo ne comprend pas ; il reçoit toujours. Pour le remercier, le matelot redit devant Ritta, son chant-talisman, source de sa mystérieuse prospérité. Cajuelo effrayé lui ferme la bouche, et en le suppliant de se taire devant sa fille, il lui met dans l'autre main une seconde part aussi grosse que la première.

Les associés se réunissent bientôt après; il est convenu qu'à dix heures ils quitteront la maison par l'escalier qui donne sur le port, où un vaisseau à la voile les attend.

Sur ces entrefaites, le corrégidor vient rendre visite à son futur beau-père, le senor Cajuelo : les...... disons le mot tout de suite, les contrebandiers décampent au plus vite par l'issue secrète. Dix heures sonnent. Cajuelo n'a plus rien à craindre ; et pour éloigner les soupçons, il dénonce lui-même au corrégidor ses complices qui voguent déjà loin du port ; il trahit le signe de ralliement que le hasard, bien entendu, lui a fait découvrir; mais Lazarillo a abandonné ses compagnons de fortune pour venir à un autre rendez-vous, à celui que Ritta lui a donné. Grand embarras de Cajuelo à la vue du revenant; joie du corrégidor qui, l'entendant fredonner la Xacarilla, croit avoir fait déjà en sa personne, une importante capture. Lazarillo s'empresse d'exhiber au corrégidor un permis de séjour qu'il lui a délivré lui-même, et qui constate son arrivée d'hier du Mexique. D'ailleurs il est tout prêt à expliquer au magistrat où et comment il a appris ce chant, qui, après avoir attiré sur lui toutes sortes de faveurs, est devenu inopinément la cause de sa disgrâce. Cajuelo tremble, le supplie de ne rien trahir : Lazarillo y met une condition; vous devinez laquelle. Si le père hésite, le contrebandier recéleur sent la nécessité de ne pas prolonger long-temps son refus : il accorde sa fille au matelot. Quant au corrégidor, magistrat sévère, son horreur pour la contrebande lui rend facile la renonciation à des droits que Ritta, forcée dans ses inclinations, ne se serait sans doute pas fait faute de frauder; il peut se féliciter, s'il n'a pu préserver la ville, d'avoir échappé aux conséquences de la contrebande conjugale, de toutes peut-être la plus difficile à prévenir.

Sur ce livret semé d'équivoques spirituelles, de mots heureux et de situations amusantes, M. Marliani a jeté une musique heureuse dans plusieurs de ses parties, toujours facile et coulante. L'ouverture est dans le style de quelques unes des symphonies d'Haydn : c'est par cette couleur qu'à la répétition générale elle a séduit les artistes de l'orchestre. Depuis Haydn, il y a cependant, sinon mieux, du moins plus à faire dire à une pièce instrumentale; c'est donc avec quelques réserves que nous nous rallions à la bonne opinion de ces messieurs.

La cavatine écrite pour madame Stoltz s'est écartée avec succès de la coupe italienne consacrée ; c'est une scène complète où Lazarillo raconte ses amours, ses aventures sur mer et ses espérances. Ce morceau très varié de mouvement, de modulations, est d'un délicieux effet. Madame Stoltz — Lazarillo, l'a chanté avec cet abandon plein de verve, cette grâce piquante et originale qui la distinguent entre toutes les femmes et toutes les cantatrices de l'Opéra.

Madame Dorus-Gras — Ritta — a prodigué toutes les ressources de son art, ses vocalises les plus hardies et les mieux réussies, pour donner à sa cavatine la saillie de la première ; elle y a pas complétement réussi.

Le motif principal de l'air de *la Xacarilla* est un des plus jolis boleros que nous ayons entendus. Et, Dieu merci! depuis quelque temps on ne s'est fait faute d'en mettre partout. Ce motif aurait valu même sans le secours de madame Stoltz. Il y a dans le duo d'amour entre mesdames Stoltz et Dorus une phrase charmante qui eût gagné à être moins souvent répétée. Un trio, un quatuor, et le dernier chœur de contrebandiers qui rappelle celui qui accompagne l'entrée de Tancrède, sont d'une facture élégante et distinguée.

Madame Stoltz a été adorable dans son costume de matelot; jamais elle ne s'était montrée aussi séduisante, même dans le page du comte Ory, de délicieuse mémoire. L'Opéra a compris enfin le parti qu'il pouvait tirer, dans des créations nouvelles, du talent tout-à-fait excentrique, incisif, individuel de cette cantatrice.

Madame Dorus-Gras, toujours gracieuse et décente dans son jeu, correcte et finie dans son chant, forme avec madame Stoltz une opposition qui profite à toutes les deux. Elles ont partagé les applaudissements.

Que dire de M. Dérivis, si jeune encore, qui avait tant promis, et qui tout-à-coup s'est arrêté, pour retourner sur ses pas et descendre rapidement au-dessous de son point de départ! Sa voix a perdu tout charme, et malheureusement cet artiste n'a pas dans les ressources de sa méthode de chant des compensations suffisantes. M. Dérivis tient lieu cependant d'une première basse; car si M. Levasseur n'abandonne pas son emploi, il est sensible que son emploi l'abandonne. Que fait pourtant l'Opéra? quel mauvais génie paralyse ses destinées? Il n'est que trop évident que tandis que tout s'agite autour de lui et s'améliore, tandis que les administrations secondaires se recrutent de talents nouveaux, se complètent, seul l'Opéra reste immobile, et conserve le plus déplorable *statu quo*. Pourvu qu'il ne soit pas trop tard un jour pour réparer le mal!

Hippolyte Prevost.

THÉATRE DE LA RENAISSANCE.

LA CHASSE ROYALE.

OPÉRA DE GENRE EN 2 ACTES.

Paroles de M. DE SAINT-HILAIRE ; musique de M. GODEFROI.

(Première représentation.)

S' François Ier attend Denise ; le grand roi, qui chasse dans la campagne, s'est égaré tout exprès pour rencontrer la petite bouquetière qu'il trouve agréable. François Ier attend donc assis sous ce bosquet de roses si connu de l'opéra-comique. Quand on attend sa belle, ce qu'on a de mieux à faire, c'est de chanter une cavatine, et François Ier en chante une des plus longues, dans laquelle il raconte que Denise est une adorable création, qu'elle a le pied fin, la jambe svelte, le minois agaçant, et qu'elle vaut mieux que toutes les duchesses de sa cour. Grande pensée qui amène pour conclusion la cabaletta suivante dont le musicien ne pouvait manquer de profiter :

> Dans toutes nos fêtes
> Brillantes coquettes,
> Vous tournez les têtes
> Sans toucher le cœur.

Quand M. Hurteaux s'est répété plusieurs fois à lui-même cette agréable mélodie (M. Hurteaux joue François Ier ; il en a les bottes, le pourpoint, et surtout le chapeau, le classique chapeau rond avec un nœud d'émeraudes, et qui, pour peu qu'on ait une barbe taillée en pointe et le visage long, vous donne infailliblement la mine du grand roi), quand M. Hurteaux en a fini avec cette cabaletta, Denise arrive, et ce dialogue s'établit entre le roi et la bergère avec accompagnement de petites flûtes et de cors anglais :

LE ROI.

> Oh ! Denise, les roses
> Dans ton jardin écloses
> N'ont pas cette fraîcheur.

DENISE.

> Vous trouvez, monseigneur ?

LE ROI.

> Tu rougis ?

DENISE.

> C'est de chaleur.

LE ROI.

> Non, je t'aime
> D'amour extrême ;
> Bonheur suprême !
> Sois à moi dans ce jour,
> Je te fais châtelaine,
> Et d'un riche domaine
> Je paierai ton amour.

DENISE.

> Non, non, Basile est mon lot,
> Avec lui j'ai ce qu'il me faut.

François Ier, dont la passion grandit, s'anime alors dans un crescendo sublime de magnificence vraiment digne d'un roi :

> Viens, je te ferai reine,
> Et d'un royal domaine
> Je paierai ton amour.

Et Denise répond comme devant :

> Basile est mon lot.
> Avec lui j'ai ce qu'il me faut.

Cependant la chose valait bien la peine qu'on y réfléchît :

> Viens, je te ferai reine,
> Et d un royal domaine
> Je paierai ton amour.

Cela veut dire je pense qu'il lui donnera quelque chose comme Fontainebleau ou Chambord ; or, c'est plaisir de vendre des fleurs quand on a de pareils endroits pour les cultiver, et sans être bouquetières, bien des femmes auraient accepté. Denise résiste, le monarque insiste, la biche s'enfuit, le roi la poursuit et l'acte finit.

Au second acte, la duchesse d'Étampes s'est égarée, elle aussi, et le comte de Saint-Pôl lui conte sa flamme d'un ton fort mélancolique ; on entend des pas dans le feuillage, c'est le roi ; les deux amants vont se cacher dans un bosquet de roses à droite, et qu'il est fort important de ne pas confondre avec l'autre sous lequel François Ier courtisait Denise tout-à-l'heure. Le noble François Ier joue là un rôle bien grotesque, mais que dire, ses auteurs le veulent ainsi. Entre tous les grands princes de notre histoire, dont le théâtre seul fait un *si grand festin*, comme disait Victor Hugo, il n'en est pas qu'on ait plus outrageusement traité partout que François Ier. Une fois le mélodrame touche à cette vie toute d'honneur, d'amour et de gloire, c'est pour la flétrir. Je ne sais si l'on se souvient d'une pièce qu'on jouait à l'Ambigu, et qui s'appelait je crois *Ango*, et dans laquelle François Ier faisait un rôle de lâche ! une autre fois l'Opéra-Comique s'en empare, et vient pour l'affubler du caractère le plus bouffon qui se puisse imaginer. Dans *Ango* François Ier est un lâche, dans la *Chasse royale* c'est une sorte de Pandolfe qu'une petite fille du peuple conduit, de niais à queue rouge que tout le monde dupe, noble manière, en vérité, de reproduire à la scène le héros de Marignan, le noble amant de la blanche Diane. — François Ier revient donc mécontent ; en vain il a battu les plus secrets sentiers du bois, Denise lui échappe. Cependant en fuyant, la bouquetière a laissé ses fleurs dans le bosquet, et le roi, dans sa sagesse profonde, avise qu'elle viendra bientôt les y chercher, il se blottit dans quelques touffes d'aubépine. Un moment après, Denise revient, vous devinez ce qui arrive. On s'embrasse, on se fait l'amour, on chante faux, tandis que de leur côté, dans l'autre bosquet, Saint-Pôl et la duchesse d'Étampes font exactement la même chose. Denise, en se débattant, laisse tomber des fleurs ; le public comprend l'analogie, les uns applaudissent, les autres commencent à rire, il y en a qui se mettent à siffler, puis enfin, comme il faut un dénouement à tout, même aux billevesées les plus ridicules et les plus saugrenues, il se trouve que Denise a trouvé l'écharpe de la duchesse d'Étampes dans le bois ; François Ier s'empare de cette écharpe et la porte à la duchesse, qui, au lieu de rester confondue, offre en échange à Sa Majesté la bourse dont elle avait doté Denise ; le roi comprend l'affaire, madame la duchesse d'Étampes rentre en grâce, Denise épouse Basile et tout finit par des chansons.

Voilà pourtant de quelle nature sont les pièces qui ont coutume d'échoir aux jeunes compositeurs qui débutent. Que faire d'un poëme de cette espèce ? Quel parti voulez-vous qu'on tire d'une aussi mesquine imagination ? Au moins les mauvaises pièces italiennes ont toujours un côté où le musicien peut se prendre. Quelles que soient les absurdités sans nombre à travers lesquelles on s'achemine, on finit toujours par trouver au bout une situation dramatique où le génie d'un maître peut se donner libre cours ; et puis, quand la situation manque elle-même, le rhythme et la poésie de la langue restent toujours. Un compositeur italien peut faire sa musique à côté du poëme, à défaut de la pièce, les paroles de Romani sont là pour l'inspirer. Mais

que voulez-vous qu'un musicien fasse avec la *Chasse royale*, un vieux vaudeville décrépit qui manquait de situation, de gaieté, d'esprit, quand on le jouait autrefois à la rue de Chartres, et qui n'a certes rien gagné de tout cela dans son passage au théâtre de la Renaissance. Encore une fois, seriez-vous Beethoven, Mozart, ou Meyerbeer, il vous faudrait échouer dans une pareille entreprise. Que pouvait faire M. Godefroi! Vraiment les poëtes de notre temps sont admirables. Un jeune musicien plein de talent et d'ardeur pour son art, vient les solliciter, et plutôt que de lui refuser net, et lui dire : « Nous n'avons rien à vous donner », ils se mettent à fouiller dans leur sac, en tirent ce qu'ils ont de plus méchant et de plus usé jusqu'à la corde, le rhabillent tant bien que mal à la mode nouvelle, changent les couplets en airs, duos, trios et quatuors, et voilà un jeune homme de talent et de cœur qui va, dans son impatience de se produire, jouer son avenir sur cette friperie.

La musique de M. Godefroi, bien qu'elle ne se distingue ni par une grande originalité dans les mélodies, ni par le travail de l'orchestre, ne laisse pas d'être agréable toutes les fois qu'elle en trouve l'occasion, et si l'occasion se rencontre rarement dans la *Chasse royale*, ce n'est point à lui qu'il faut s'en prendre. L'air de François Ier ressemble à toutes les cavatines de Piccini, de Donizetti et de Mercadante. Peut-être si Tamburini le chantait, cet air produirait-il quelque effet sur le public. La *cabaletta* a de la verve et du brillant, mais la voix de Hurteaux manque d'éclat et de vigueur pour le faire valoir. Le petit duo qui suit entre le roi et Denise me plaît mieux; le motif a de la grâce, et les détails d'orchestre y sont traités avec esprit. Mais le meilleur morceau de l'opéra, celui qui a suffi pour conjurer la mauvaise humeur du public, et sur lequel se portera toute l'attention, c'est, sans contredit, l'air de madame Thillon. Il faut avouer aussi que la charmante prima-donna le fait valoir à ravir. Madame Thillon multiplie les traits d'agilité avec une assurance à inquiéter pour l'avenir madame Damoreau; les gammes chromatiques ne lui coûtent rien. Elle a joué le petit rôle de Denise avec une grâce, un esprit, une coquetterie à la fois naïve et pleine de malice dont on ne saurait trop lui savoir gré. Décidément le théâtre de la Renaissance possède en elle un vrai bijou, et nous avons hâte de voir madame Anna Thillon dans un rôle écrit pour elle. Il y a dans cette voix si sonore et si naturellement agile de beaux éléments de succès dont nous souhaitons que la musique tire profit au plus vite. Déjà madame Thillon a fait ses preuves dans la *Lucie*, ce grand rôle qu'elle a eu le courage de chanter après la Persiani, et nous ne doutons pas qu'elle ne réalise tout ce qu'on est en droit d'attendre d'elle du jour où des maîtres viendront l'aider de leurs conseils et de leur musique.

H. Castil-Blaze.

Correspondance particulière.

Milan, 24 octobre 1839.

C'est chose peu consolante, à mon avis, que l'état actuel de la musique dans la Lombardie, et je pourrais presque ajouter dans l'Italie tout entière. L'immense influence de l'école de Rossini a fait surgir une formidable nuée d'imitateurs dont l'inexpérience et le peu de savoir ont porté le dernier coup à la mélodieuse simplicité de la science musicale, transformée maintenant en un tapage aussi assourdissant que dénué d'harmonie, en un tintamarre insignifiant, « *lacerator di ben costrutti orrecchi*, » comme a dit le poëte. On voit éclore çà et là des partitions conçues sans la moindre étincelle de génie, écrites sans réflexion, bourrées de réminiscences, hérissées de non-sens, surchargées d'une lourde instrumentation, et, pour combler la mesure, exécutées par de jeunes chanteurs qui, aux erreurs du maestro, viennent encore ajouter leurs propres erreurs d'intonation. C'est un véritable chaos dont j'ignore quand il nous sera permis de sortir.

Bellini, qui avait tenté de ramener l'école aux temps des Cimarosa et des Paesiello (marche rétrograde en apparence, mais qui, par le fait, était un progrès véritable), Bellini a vu, à la fleur de son âge, se briser une existence à laquelle se rattachaient toutes les espérances des Italiens jaloux de leur gloire nationale sous le rapport artistique. En effet, s'il est permis de penser que ce gracieux compositeur n'était peut-être pas doué d'une assez forte dose de génie pour accomplir parmi nous la révolution qu'il avait commencée, nous lui devons cependant toute notre reconnaissance pour nous avoir fait du moins entrevoir un meilleur avenir auquel il avait déjà imprimé le cachet de son talent. Le public, qui presque toujours a l'intelligence instinctive du beau, a salué en Bellini une riante aurore dont l'éclat devait, hélas! n'être que trop tôt obscurci. Mais après lui, les compositeurs ont-ils donc cherché à marcher sur ses traces, à se faire un nom durable? Non, parce que, séduits par les suffrages trompeurs que la foule ignorante accorde facilement aux ariettes-valses, illusionnés par la facilité qu'ils trouvent à écrire dans ce système puéril, ils ont continué, comme par le passé, à suivre de fausses maximes, à appliquer des principes erronés, à écrire, en un mot, des opéras mort-nés, quoi qu'en puissent dire certains journaux louangeurs qui s'entendent en musique comme les marabouts à prêcher l'évangile.

Dites-nous cependant, de grâce, quels sont les opéras modernes qui ont obtenu à leurs auteurs une gloire véritable? Quand Donizetti a écrit son *Anna Bolena*, il a été grand; plus grand encore a été Mercadante lorsqu'il a composé son *Bravo!* Mais c'est que, dans ces deux partitions, on trouve une connaissance profonde de la science musicale, des mélodies neuves et simples tout à la fois; c'est qu'ici la musique relève les paroles et ce ne sont pas les paroles qui relèvent la musique; c'est qu'enfin (à part l'abus que Mercadante a fait parfois des instruments de cuivre) ces opéras se font remarquer par une grande habileté d'instrumentation, genre de mérite dans lequel Donizetti brille par dessus tous ses rivaux.

Que les directeurs de théâtres obéissant plus à leur bon sens et un peu moins à leur économie, se décident une bonne fois à nous faire grâce de leurs partitions nouvelles lancées sur la scène par de jeunes débutants pauvres de génie et dénués de toute expérience. Que ceux-ci veuillent bien se livrer avec zèle à l'étude des grands maîtres tant italiens qu'étrangers : que chez eux la présomption cesse de l'emporter sur le sens commun ; qu'ils consentent à écouter les conseils des professeurs à qui l'étude, l'expérience, les voyages, les bons modèles ont procuré de l'instruction et du goût ; alors l'école italienne pourra reconquérir son antique splendeur, les journaux pourront, sans mentir impudemment, distribuer des éloges, et le public (ou du moins la partie sensée du public) pourra donner des applaudissements sincères et mérités.

Les mêmes observations peuvent s'appliquer à l'enseignement musical. De nos jours, un jeune homme n'a pas encore achevé d'étudier pour son propre compte (je ne sais qui l'emporte ici de l'audace ou de la sottise), qu'il ne craint pas de se lancer comme professeur. Il exerce à bon marché, et il trouve facilement des écoliers; de là tous ces maîtres inhabiles qui forment des chanteurs ignares, desti-

nés à écorcher des partitions, les bonnes comme les mauvaises.

Il est enfin des prétendus *maestri* qui ne rougissent pas de porter leurs mains sur les opéras d'autrui, d'indiquer des nuances, de raccourcir les morceaux jusqu'à ce qu'ils réussissent à faire un tout détestable gâtant ce qui était bon, et rendant pitoyable ce qui n'était que mauvais. On s'est déjà élevé avec force contre cette coutume barbare à laquelle plus d'un maître distingué doit la perte de sa réputation. Mais qui pourrait se flatter de se faire entendre au milieu des taquineries des *impresari*, et à l'ignorante présomption des chanteurs?

Nous en avons eu de tout cela un exemple récent au théâtre de la Scala. La saison d'automne a été ouverte par un opéra du maestro Ricci le jeune, intitulé : *Un duello sotto Richelieu*, sujet emprunté comme de coutume au théâtre français. Le sort de cet ouvrage a été malheureux, tel qu'il devait l'être. Des idées mesquines, une instrumentation bruyante de vieux motifs mal rhabillés, et avec tout cela une prima-donna, madame Spech Salvi, à la voix maigre et prétentieuse, telles sont les causes qui ont amené la disparition de l'ouvrage après trois représentations. *Il Gianni di Parigi*, de Donizetti, a partagé le sort de *Richelieu*. C'est une de ces partitions faciles que Donizetti improvise en huit jours sans grand profit pour sa gloire. Il a fallu avoir recours à Rossini, et l'on a donné l'*Italiana in Algiri*, où l'on a entendu avec plaisir les époux Marini, ainsi que le ténor Salvi; toutefois madame Marini ne ferait pas mal d'apprendre à se tenir en scène avec un peu plus de noblesse.

On a repris aussi le *Roberto d'Evereux*, de Donizetti, retouché de la manière que je signalais tout-à-l'heure; et à tout prendre l'ouvrage n'a pas déplu. Salvi y chante avec grâce; la Mazzarelli s'y montre bonne comédienne et chanteuse assez habile; la signora Armenia y déploie une voix magnifique, surtout dans les cordes basses, mais qui manque encore d'étude. En résumé, cette pièce, sans former un spectacle digne de l'imposant sanctuaire dans lequel elle est représentée, est cependant suffisante pour attirer un assez nombreux auditoire qui babille bien quelque peu, mais qui, en définitive, ne bâille ni ne dort.

Un nouveau commençant doit nous offrir sous peu le premier échantillon de son savoir musical avec un opéra intitulé : *I Ciarlatani*, sujet qui en fait de maestri et de chanteurs pourra exercer dignement la verve des journaux. L'auteur de cette production est le signor de Panizza, ce même maestro qui taille, rogne, ou allonge à sa volonté les partitions de nos célébrités anciennes et modernes. Puisse le public avoir de lui plus de compassion qu'il n'en montre lui-même pour les œuvres de ses confrères.

P.

Nouvelles.

*** Le roi a fait inviter, mardi dernier, MM. Moscheles et Chopin à se rendre à Saint-Cloud, et ces deux grands artistes ont joué devant la cour réunie. Dans ce petit comité royal, ils ont exécuté les délicieuses études composées récemment par eux. La grande sonate à quatre mains de Moscheles a produit un effet tel que la reine a désiré en entendre une seconde fois l'andante. Chopin a ensuite improvisé sur la *Folle* de Grisar, et Moscheles sur divers motifs de Mozart, notamment l'ouverture de la *Flûte enchantée* (Zauber-floete), dont il a tiré un parti tout-à-fait digne de son double talent de pianiste et de compositeur. Ces deux grands artistes ont fixé l'attention et partagé l'enthousiasme de la cour pendant toute la soirée.

*** Mademoiselle Nathan, de l'Opéra, s'est mariée avec M. Eugène Treillet, jeune peintre plein d'avenir. Duprez et M. Crémieux, avocat, servaient de témoins aux deux époux.

*** *Le Diable amoureux* est à l'étude à l'Opéra. On attend un succès de ce ballet-d'action.

*** Mademoiselle Heinefetter, que nous avons naguère applaudie au Théâtre-Italien, vient d'arriver à Paris accompagnée de sa sœur, jeune cantatrice douée d'une fort belle voix de soprano. M. Duponchel, ne vous laissez pas devancer par d'autres, vous avez besoin de cantatrices.

*** Madame Eugénie d'Alberti, prima donna qui arrive d'Italie, doit débuter incessamment, dit-on, à l'Opéra. Une belle voix et une bonne méthode distinguent cette artiste.

*** M. Alexandre Batta est parti pour la Belgique et la Hollande sa patrie. Il doit donner en novembre dix concerts annoncés dans les principales villes où il est demandé. M. A. Batta sera de retour à Paris à la fin du mois de novembre.

*** Un professeur de chant fort habile, M. *Maurice Lardelli*, vient d'arriver à Paris. Ce jeune maître est précédé d'une excellente réputation, et ne manquera pas de former de bons élèves.

*** Voici une nouvelle dont les amis de l'art devront se réjouir : M. Valentino va rouvrir ses concerts de la rue Saint-Honoré, avec un orchestre imposant, qu'il a su rendre plus parfait encore que celui de l'an dernier, par des répétitions nombreuses et l'étude sérieuse des œuvres de nos plus grands maîtres. Grâce à M. Valentino, tout le monde connaît maintenant les plus belles compositions instrumentales de Haydn, de Mozart, de Beethoven, de Mehul, de Spohr. Jamais musicien n'a entrepris une propagande musicale plus vaste et plus utile pour son art. Eh bien! M. Valentino a compris qu'il restait encore beaucoup à faire pour compléter l'instruction musicale des masses. Aux ouvrages bien connus, il va en ajouter d'autres qui méritent de l'être. Dans les premiers jours de l'ouverture, qui aura lieu dans les premiers jours de novembre, M. Valentino fera exécuter l'ouverture de *Léonora* de Beethoven, et un *sextuor* de M. H. Bertini. Ces deux ouvrages n'ont jamais été entendus dans les concerts publics.

*** La réorganisation des concerts de la rue Vivienne paraît certaine, et on nous assure que la nouvelle direction a choisi comme chef d'orchestre, M. *Fessy*, compositeur de goût et de talent, et un de nos meilleurs organistes. C'est avec des moyens pareils que l'on parviendra à fixer l'attention du public en lui faisant entendre de la bonne musique bien exécutée.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Dresde.* — Le roi vient d'ordonner qu'il sera fondé dans notre capitale un Conservatoire de musique à l'instar de celui de Paris, mais sur une échelle moins grande. La direction de cet établissement, dont l'ouverture aura lieu dans trois à quatre mois au plus tard, sera confiée à MM. Morlachi et Reissiger, maîtres de chapelle, et Lipinsky et Restrelli, maîtres de concerts (Concertmeister).

*** *Lepzig.* — Les concerts d'hiver ont déjà commencé, et le public a accueilli de la manière la plus gracieuse la jeune cantatrice belge engagée pour les concerts. Mademoiselle Elisa Meerti ayant obtenu de beaux succès à la dernière saison de Londres, est venue briguer les suffrages du public allemand, qui a reconnu en elle un talent plein d'avenir. Sa voix pure, fraîche, est plutôt large que flexible; aussi nous a-t-elle fait entendre de la musique sévère comme nous l'aimons, telle que la scène de Beethoven, « *Ah! perfide,* » et la cavatine d'Alice dans *Robert*, de Meyerbeer, dans laquelle elle a transporté l'auditoire. Mlle Meerti doit retourner à Paris vers la fin de janvier; nul doute que son beau talent y obtiendra un succès égal à celui qu'elle obtient dans ce moment par notre public sévère. — Madame *Pleyel* est arrivée ici. Son concert aura lieu incessamment. — M. *Prume*, violon belge, s'est fait entendre avec grand succès.

Le Directeur, MAURICE SCHLESINGER.

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

6e Année. — 1839. **REVUE** N° 56.

ET

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS,

JOURNAL DES ARTISTES, DES AMATEURS ET DES THÉATRES;

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, F. BENOIST, (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, CASTIL-BLAZE, PHILARÈTE CHASLES, F. DANJOU, STEPHEN HELLER, EDME SAINT-HUGUÉ, ELWART, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), AD. GUÉROULT, JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, G. LEPIC, LISTZ, MARX, CHARLES MERRUAU, EDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, H. PREVOST, L. RELLSTAB (rédacteur de la GAZETTE DE BERLIN), GEORGES SAND, J.-G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT A LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE.

Paris.	Départ.	Étrang.
3 m. 8	9 »	10 »
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	34 »	38 »

La Revue et Gazette Musicale paraît le dimanche et le jeudi de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la *Revue et Gazette Musicale de Paris*, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; et chez tous les marchands de musique de France.

Prix d'abonnement à la *Revue et Gazette Musicale*, 30 fr. par année.

Paris, Dimanche 3 novembre 1839.

IL SERA DONNÉ CHAQUE MOIS UNE LIVRAISON des *ARCHIVES CURIEUSES DE LA MUSIQUE*, et un *fac simile* de l'écriture de musiciens célèbres.

ANNONCES: 50 c. la ligne de 28 lettres.

SOMMAIRE. *Biographies*: T. Taeglichsbeck. — *Littérature musicale*: Musique écossaise, etc.; par Philarète Chasles. (Suite et fin). — *Correspondance*: Francfort-sur-le-Mein. — *Revue critique*: Etudes et fantaisies de Doehler. — Nouvelles. — Annonces.

Biographies.

T. TAEGLICHSBECK.

Thomas Taeglichsbeck est né le 31 décembre 1799 à Anspach, dans le royaume de Bavière. Dans cette heureuse terre d'Allemagne, la vraie patrie de la musique, les enfants, dès l'âge le plus tendre, sont initiés au culte de ce bel art; ils apprennent en même temps à parler et à chanter, ils épèlent à la fois leurs premières syllabes et leurs premières notes. C'est là l'explication toute naturelle de l'aptitude de la nation allemande pour la musique. A quatre ans Thomas Taeglichsbeck de ses mains enfantines saisissait déjà un violon, et sous la direction de son père, s'essayait à promener sur les cordes un archet qu'il avait à peine la force de soulever.

Les progrès de Thomas Taeglichsbeck dans l'étude du violon et de l'art musical furent rapides; néanmoins si nous avons à le féliciter d'avoir joui des bienfaits d'une éducation qui l'a pris, pour ainsi dire, au berceau, nous devons le féliciter encore plus de n'avoir pas été un enfant précoce, une de ces petites merveilles musicales que d'avides parents, séduits par l'appât du lucre, s'empressent d'offrir à la curiosité du public, et promènent partout comme des êtres phénoménaux, s'exposant ainsi, pour vouloir leur faire porter des fruits avant le temps, à détruire dans leur germe les heureuses dispositions de leurs enfants, et à ruiner leur avenir. On sait ce qu'il advient presque toujours de tous ces prodiges enfantins. Arrivés à l'âge mûr, déjà usés par les travaux excessifs qu'on leur a imposés, par les fatigues physiques et morales qu'ils ont subies, ils meurent avant le temps, ou se perdent dans une obscure médiocrité, rendue encore plus pénible pour eux par le souvenir de l'éclat passager dont ils ont brillé. Il n'est pas donné à tout le monde d'être Mozart ou Liszt.

Bien qu'ayant commencé ses études musicales à l'âge de quatre ans, comme nous l'avons dit, ce n'est qu'en 1817, à l'âge de dix-huit ans, que Thomas Taeglichsbeck se produisit pour la première fois dans le monde musical. Son père sentant la nécessité de faire achever par les plus habiles artistes de l'époque une éducation musicale qu'il avait si bien commencée lui-même, l'avait envoyé en 1816 à Munic, où le célèbre Rovelli perfectionna son talent pour le violon, tandis que Joseph Gratz, théoricien et professeur d'un mérite distingué, lui enseignait l'art si difficile de la composition. L'année suivante, en 1817, une messe de sa composition obtenait les honneurs de l'exécution; et deux ans après, en 1819, à l'âge de vingt ans, il se faisait entendre pour la première fois comme violoniste.

Son succès fut tel que l'intendance le jugea digne de remplacer dans le courant de la même année le célèbre Lindpaintner dans les fonctions de chef d'orchestre (Musik Direktor) du théâtre de la cour, près la porte de l'Isar (le second théâtre royal).

En 1822, Thomas Taeglichsbeck se démit de cette place, qui lui prenait trop de temps, pour entrer dans la chapelle royale comme premier violon, emploi honorable et qui lui convenait bien mieux, puisqu'il pouvait ainsi travailler son

(1) Le portrait de M. Taeglichsbeck est joint au présent numéro.

instrument favori sans être distrait par aucuns soins étrangers, et se livrer en même temps à la composition musicale.

Une œuvre dramatique fut le fruit des loisirs artistiques que Thomas Taeglichsbeck s'était ainsi créés. Le *Portrait de Weber*, opéra-comique, fut joué en 1823 au premier théâtre royal et assez bien accueilli. En 1825, sa première œuvre : *Variations pour le violon*, parut chez André, à Offenbach. A cette époque, Thomas Taeglichsbeck trouva un protecteur qui sut apprécier ce qu'il avait déjà fait pour l'art et ce qu'on pouvait attendre encore de lui. S. A. le prince régnant de Hohenzollern-Hechingen le nomma son maître de chapelle, place qu'il occupe encore aujourd'hui. La réputation de Thomas Taeglichsbeck commençait à s'étendre; il fut bientôt élu membre de la *Société philharmonique* de Bergame et du grand comité musical de l'Helvétie. En 1829, la *Confédération nationale pour la musique allemande*, société justement estimée, le nomma membre honoraire.

Encouragé par ces marques flatteuses de distinction, Taeglichsbeck voulut prouver à ceux qui le récompensaient ainsi sans le connaître qu'il méritait les honneurs qui venaient le trouver. Pendant plusieurs années il parcourut l'Allemagne et la Suisse, et partout son beau talent sur le violon lui valut de brillants succès.

En 1833, Thomas Taeglichsbeck reprit avec une nouvelle ardeur ses travaux de composition. Nous ne parlerons pas de plusieurs morceaux charmants pour le violon, nous avons à nous occuper d'œuvres bien autrement importantes, de ses deux symphonies, à l'une desquelles Taeglichsbeck doit la réputation qui depuis quelque temps s'est attachée parmi nous à son nom.

La première, en *mi* majeur, qu'il porta lui-même à Paris, et qui a depuis été gravée chez Richault, fut donnée à plusieurs reprises aux concerts du Conservatoire et à la salle Saint-Honoré avec un égal succès. M. Taeglichsbeck reçut à cette occasion une médaille qui lui fut décernée, accompagnée d'une missive officielle, par la Société des concerts. Inutile de dire que cette symphonie, consacrée par l'approbation du premier orchestre de l'Europe, obtint ensuite le plus grand succès dans toute l'Allemagne. Le sort de la seconde, en *fa* mineur, a été moins heureux. Cette symphonie était en quelque sorte le remerciement de M. Taeglichsbeck pour l'accueil flatteur que la première avait obtenu à Paris, et il l'y apporta encore lui-même, mais jusqu'à présent elle n'y a pas été exécutée en public. Comme le comité de la Société des concerts ne suit pas toujours une règle bien rationnelle dans ses décisions, il nous est permis, jusqu'à plus ample information, de ne pas attribuer à la défectuosité de l'œuvre l'oubli dans lequel on la laisse, d'autant mieux qu'en plusieurs endroits, et notamment à Leipsick, elle a excité une vive sympathie. Sans être découragé par cette non-réussite, M. Taeglichsbeck s'est remis à l'œuvre; il vient de terminer une nouvelle symphonie qu'il a également envoyée au Conservatoire, et qui, à ce qu'il paraît, aurait trouvé grâce devant ses juges, puisqu'on nous l'annonce pour les concerts de cette année.

M. Taeglichsbeck, pour la symphonie, s'en est jusqu'à présent tenu au cadre de Mozart et de Haydn, sans oser aborder le vaste champ que lui a ouvert le génie de Beethoven, tentative qu'un musicien français a seul la gloire d'avoir accomplie avec un entier succès; mais ce cadre, qui ne laisse pas que d'être encore suffisamment grand, même à côté d'un autre plus grand, a été rempli par lui de la manière la plus heureuse. Les idées mélodiques de M. Taeglichsbeck, sans avoir une physionomie profondément caractérisée, sont loin d'être dépourvues d'originalité, et ont de l'abondance. Un goût parfait préside à son instrumentation, et sa facture présente l'extrême habileté qu'on est en droit d'attendre d'un des meilleurs représentants actuels de la belle école allemande.

Comme violoniste, M. Taeglichsbeck se fait distinguer à la fois par la largeur de son jeu et l'extrême netteté de son exécution, et par la vigueur et l'agilité avec lesquelles il manie l'archet. Ne fût-il pas compositeur, et compositeur de mérite, M. Taeglichsbeck se serait déjà fait une assez belle place dans l'art musical, parmi les virtuoses les plus distingués de l'époque.

Littérature musicale.

MUSIQUE ÉCOSSAISE.

Mélodies anciennes de l'Écosse, tirées d'un manuscrit du temps de Jacques VI, avec une introduction contenant des recherches historiques sur la musique écossaise, par Guillaume Dauney, membre de la Société royale des antiquaires d'Écosse (1).

(Suite et fin 2.)

Le curieux ouvrage de M. Dauney contient, ainsi que nous l'avons dit, les seuls renseignements vraiment précieux et instructifs que l'on ait encore recueillis sur la musique écossaise. Il serait à désirer que le même travail, entrepris par des hommes aussi habiles et aussi consciencieux que M. Dauney, nous éclairât sur l'origine et les progrès de toutes les variétés de types mélodiques que l'on a remarqués en Europe depuis le moyen-âge. Ce serait chose curieuse et intéressante de voir se développer ainsi dans la tonalité le rhythme et les habitudes musicales, le caractère de chaque nation. Cris en gémissements, ironie en amour, hurlements bachiques ou écho des montagnes, séguidille, vaudeville, barcarolle, tyrolienne, ce sont des nuances infinies, toutes frappantes, toutes distinctes et parfaitement d'accord avec la diversité des génies nationaux. S'il y avait maintenant un seul peuple véritablement ami de l'art, si les idées et les passions ne se dirigeaient pas presque exclusivement du côté de l'intérêt grossier et de la spéculation égoïste; si l'art lui-même, parmi les nations organisées le plus heureusement, n'était pas sur le point de céder, comme dans l'Italie dégénérée, aux habitudes les plus frivoles, les plus indignes de lui, les plus bourgeoises et les plus mesquines, d'immoler le grand style aux petits ornements, l'huile à l'aquarelle, le chant large à la romance, la sculpture à la statuette, peut-être même à des procédés mécaniques destinés à remplacer Paganini par une manivelle et Rembrandt par un verre d'optique, l'ouvrage que j'indique serait accompli depuis long-temps. Il est probable, au contraire, que de long-temps encore il ne s'accomplira pas. Recevons toutefois avec gratitude, et comme une pierre d'attache de l'édifice, l'excellent livre de M. Dauney. C'est un fort bon modèle du travail à exécuter sur les Musiques nationales.

Le chapitre qu'il consacre à l'histoire des instruments de musique, autrefois usités en Écosse, est un des plus intéressants de son livre. On ne peut lui reprocher que trop d'exactitude. Comme presque tous les écrits, il accumule les preuves, les renseignements et les témoignages souvent

(1) Ancient scotish melodies, from a ms. of the reign of king James VI; with an introductory enquiry, illustrative of the history of the music of Scotland, by W. Dauney, Esq. F. S. A. Scot. Edinburgh. 4°, 1838.

(2) Voyez la *Revue et Gazette musicale* du 24 octobre 1839.

inutiles; il cherche, par exemple, si la harpe est d'origine galloise, irlandaise ou écossaise : répondons que la harpe est d'origine *humaine;* que c'est une invention naturelle, simple, nécessaire; qu'elle a dû se présenter à l'esprit et à l'adresse de toutes les nations. Bruce a retrouvé en Abyssynie une exacte image de la lyre thébaine; et la résonnance des cordes suspendues dans le vide, entre deux montants, est une expérience trop facile à faire pour que l'instinct musical ne l'ait pas mise à profit depuis la création du monde.

Quoi qu'il en soit, la plus antique représentation d'une harpe écossaise se trouve aujourd'hui dans le comté de Ross, près de l'église de Nieg, gravée sur un monument en ruines, que Cordiner et Ledwich ont insérées dans leurs ouvrages. Le premier de ces archéologues fait remonter au XI[e] siècle la date de cette sculpture. Le mot harpe est scandinave d'origine; « harpe » en anglo-saxon, « harpa » en islandais. L'Écosse féodale eut pour les musiciens et l'art musical le même respect, le même amour qui distinguaient toutes les populations de la nouvelle Europe. Les ménestrels écossais héritèrent comme les autres ménestrels de la considération, du rang et même des avantages pécuniaires assurés aux bardes druidiques par la civilisation antérieure. En 1138, sous David I[er], un bataillon de musiciens à la fois poëtes, danseurs, compositeurs et instrumentistes, accompagnait l'armée. Souvent ces hommes, qui représentaient alors les priviléges de l'art dans un monde guerrier, étaient les objets des faveurs les plus signalées : les vieilles chartes présentent plus d'un exemple de terres et domaines confisqués sur les ennemis de l'état et donnés à des musiciens. Ainsi, sous Robert II, *Thomas* (*le Cithariste*) recevait en toute propriété les terres de *Gilloc de Camera*. David II faisait à *Patrice* (*le Cithariste*) une concession de terre dans le comté de Carrick, et donnait à *Nicholas* (*le Cithariste*) les terres d'*Alexandre Cruiks*. On prétend que le titre actuel des marquis de *Tully-Bardin* a pour origine une concession faite au barde Tully; et une partie des domaines de lord Eglington, dont le nom a récemment retenti à propos de la joute féodale dont il a renouvelé les pompes frivoles, s'appelle encore *Harpersland* (le domaine du harpiste). Peut-être en ces temps de hiérarchie universelle et de mutuels dévouements y avait-il, dans la position de l'artiste célèbre et honoré, autant d'indépendance et de bien-être comparatifs que dans l'époque même où nous vivons. L'artiste alors avait pour juges les hommes les mieux élevés, les maîtres et les chefs de la société contemporaine: s'il parvenait à leur plaire, tout son sort se trouvait assuré. Aujourd'hui, c'est à une foule ignorante qu'il faut plaire, ce sont des préjugés grossiers qu'il faut vaincre, c'est une armée rivale qu'il s'agit de traverser : le génie même y parvient avec peine.

D'après des documents qui subsistent encore, la musique d'un roi d'Écosse, au commencement du XVI[e] siècle, se composait de « schaumeris, trumpets, taubroneris, fithelaris, luthars, harparis, clarscharis, piparis. » Nous expliquerons tout-à-l'heure ces désignations diverses. On comptait même parmi ses artistes un *more taubronere*, un « tambour moresque. » Sous le règne de Marie Stuart, la plupart des ménestrels prirent parti pour le catholicisme et se trouvèrent en butte aux accusations et aux anathèmes du terrible prédicateur protestant, Knox. En 1538, cinq musiciens italiens, quatre violons, deux tambours, quatre joueurs de trompettes sont attachés à la maison royale d'Écosse. Tant que dura l'esprit de chevalerie, le même honneur et la même considération environnèrent ces héritiers des bardes : la civilisation, dans son progrès, détruisit d'abord leur crédit, bientôt après leur existence.

Il paraît que dès le XV[e] siècle la harpe était fort estimée en Écosse. Leyden pense que la harpe écossaise était montée comme le *chelarsch* ou *clarseah* irlandais, avec des cordes de métal, et non comme la harpe galloise avec des cordes de crin et de boyau. M. Dauney soutient l'opinion contraire. Pourquoi ne pas admettre que l'une et l'autre méthodes ont pu être employées à la fois? L'invention de l'instrument devait conduire à essayer toutes les cordes sonores que l'on pourrait y adapter. Il paraît, d'après un pamphlet du XVI[e] siècle, que les Highlanders pinçaient la harpe avec leurs ongles qu'ils laissaient grandir. Jones, dans ses « Bardes gallois, » prétend que, dès le VI[e] siècle, la harpe avait vingt-six notes diatoniques. M. Gunn, professeur distingué, a examiné avec soin plusieurs harpes écossaises qui remontent aux premières années du XI[e] siècle; elles portent trente-huit pouces et demie de haut et sont percées de trente trous pour recevoir les cordes. Les harpistes gallois, irlandais et écossais tenaient leur harpe appuyée sur la poitrine, du côté gauche, et pinçaient de la main gauche les cordes supérieurs; comme ils chantaient en s'accompagnant, la construction de l'instrument était combinée de manière à laisser à la voix un libre passage, c'est-à-dire que le montant et la branche supérieure, au lieu de se trouver parallèles à la table d'harmonie, penchaient beaucoup vers la gauche. Cette harpe s'accordait diatoniquement, et l'exécutant approchait le pouce de la corde qu'il voulait hausser d'un demi-ton pour rendre les accidents dièzes ou bémols qui manquent à l'échelle diatonique. Vers le XIV[e] siècle, on s'avisa de doubler ou même de tripler les cordes de la harpe pour lui faire embrasser toute l'échelle chromatique. Plus on étudie de près les temps anciens, plus on s'aperçoit qu'il faut singulièrement réduire l'appréciation des conquêtes opérées par la civilisation moderne; elles sont réelles, mais lentes et progressives, et souvent l'on s'étonne de retrouver au fond même du moyen-âge telle amélioration dont on a fait grand bruit, telle invention merveilleuse que nos contemporains s'attribuent.

L'Écosse depuis le XIV[e] siècle semble avoir suivi l'exemple et reçu les leçons des « jongleurs, ménestrels, » et artistes français qui faisaient alors la loi. Elle possédait la « viole » qui n'est pas la *vielle*, espèce de violon antique à trois, quatre, cinq, et même six cordes; la *rote* ou « vielle » (« lyra mendicorum »); le *rebec*, violon à trois cordes dont les ménétriers écossais jouaient fort mal, s'il faut croire sur parole Brantome, attaché alors à la cour de Marie Stuart, le *psalterion;* la *citole;* la *guitare;* le *recordour*, ou petite flûte; le *tambourin;* le *tympanon;* le *pipeau;* le *luth;* la *harpe;* le *schalm*, espèce de hautbois; l'*orgue;* le *clairon;* le *portalibus*, orgue portatif; les *cymbales;* enfin le *monochordis* dont nous parlerons tout-à-l'heure, et qui mérite notre respect en qualité d'aïeul du piano-forte; et quelques instruments sur lesquels les antiquaires les plus résolus ne donnent aucun renseignement définitif et certain : le *ribus*, le *rift*, le *fift*, le *dulsacordis* et le *dulsate*. M. Dauney a prodigué une érudition infinie pour prouver que le *monochordis* n'était pas le *monocorde* des Grecs, qu'il se composait de beaucoup de cordes et non d'une seule; que des marteaux mis en mouvement frappaient la corde et produisaient le son; enfin que cet instrument appelé aussi clavicorde, a été le précurseur de l'épinette, du clavecin, des virginales et du piano. Sans doute; mais que M. Dauney nous permette de jeter à travers sa dissertation une étymologie beaucoup plus simple et plus naïve que tous les arguments dont il s'étaie. Il s'étonne beaucoup de ce qu'un instrument garni de soixante cordes porte un nom grec qui signifie *corde unique*, *ton unique*. Il imagine trouver dans cette désignation la plus savante des antiphrases, le plus capricieux des contre-sens. C'est peut-être une erreur de donner tant d'esprit aux peuples,

et en général aux hommes : ils ne se donnent pas cette peine-là. Le *monochorde* ne serait-il pas tout bonnement un instrument *of many-chords* (à beaucoup de cordes); et la transformation de l'*o* en *a* est-elle si rare ou si étonnante? ***Manichord***, si l'on voulait absolument une étymologie antique, signifierait très commodément « instrument à *cordes* que la *main* fait agir. » En général, les étymologistes se montrent beaucoup trop ingénieux.

La première mention de l'*orgue* (pneumatique et non hydraulique) que renferment les Annales écossaises, se trouve dans ***Fordun***, et se rapporte à l'année 1250. M. Dauney croit que cet instrument, le roi de tous les instruments, et le guide harmonique des races modernes, fut introduit en Ecosse vers le XIe siècle. Vers le milieu du XVIe, les nobles et les grandes dames adoptèrent le luth, qui eut beaucoup de vogue dans le pays des Stuarts; Jacques V et Marie Stuart, sa fille, se distinguèrent parmi les joueurs de luth. « Elle chantait très bien, dit le chroniqueur Brantôme, accordant sa voix avec le luth qu'elle touchait bien solidement de cette belle main blanche et de ces beaux doigts si bien façonnés qui ne devaient rien à ceux de l'Aurore. » Deux artistes écossais, Charles et James Hedington, vinrent à la cour de Henri IV, où ils firent admirer leur talent à jouer du luth. Il y avait d'ailleurs beaucoup de variétés de cet instrument : le théorbe, l'archiluth, la guitare, la pandore, la mandore, le cistre, tous instruments tombés dans le discrédit le plus complet, depuis que l'harmonie a dominé la mélodie. La harpe elle-même y a succombé.

En définitive aucun de ces instruments ne paraît spécialement appartenir à la nationalité écossaise. M. Dauney lui enlève même la cornemuse que les montagnards des High-Lands font encore aujourd'hui pleurer, gémir et hurler avec une adresse et une vivacité plus bruyantes qu'agréables. Le célèbre Pibroch, cet air de danse martial dont un bataillon de highlanders ne peut plus se passer, ne semble pas remonter au-delà du XVe siècle. M. Dauney remarque avec raison qu'une outre armée d'un pipeau, et pressée par le mouvement du bras, a dû se présenter comme une invention naturelle et même nécessaire, à l'esprit de toutes les populations rustiques; que c'est la *tibia utricolaris* des anciens; le *chorium cum duobus cicutis aeriis* de saint Jérôme; le *pythaules* des Grecs (*pithos*, tonneau; *aulos*, flûte); la *musette* ou *cherrette* des Provençaux. Néron, l'artiste, n'avait-il pas fait vœu d'exécuter en public une sonate de cornemuse, si les dieux le tiraient d'embarras?

C'était un beau vœu.

Par conséquent la cornemuse est à tout le monde. Un magistrat d'Aberdeen pensa même, en l'année 1630, que cette musique sauvage ne pouvait être admise dans une ville parvenue à ce point de civilisation. M. Dauney, dont la conscience d'antiquaire ne se contente pas d'à peu près, analyse très gravement et assez longuement les subdivisions diverses de la cornemuse, celle que l'on enfle par la respiration, avec le coude, au moyen d'un soufflet intérieur. Nous ne le suivrons pas dans le labyrinthe de cette galerie consacrée aux musettes, instrument bon à entendre seulement de très loin, comme le tic-tac d'un moulin ou le bruit d'une scierie, lorsque le vent du soir adoucit le râlement triste qui s'échappe de l'outre enflée, et le confond avec tous les autres bruits de la nature. Mais M. Dauney n'a rien voulu oublier, rien; pas même cet instrument de fer que les enfants placent entre leurs dents, et dont ils font mouvoir la languette avec la main : il raconte à ce sujet une anecdote relative à un roi d'Ecosse; il ne néglige pas même le *mirliton*. Science bienheureuse! à quels grains de poussière ne prêteriez-vous pas de l'intérêt et de la valeur?

En somme, c'est un excellent livre que celui-ci, et que notre bibliothèque du Conservatoire doit se hâter d'acheter. Il est sans prétention, et remarquable par la conscience des détails : chose rare en tout pays, merveilleuse en France. On n'a jamais analysé philosophiquement la question des nationalités musicales; on ne sait même pas seulement si les mêmes combinaisons ou les mêmes successions de sons ou d'accords produisent le même effet sur tous les hommes. La musique orientale se compose d'intervalles dont la ténuité n'est point perceptible pour nous; et les derniers vestiges de musique grecque que nous découvrons dans les chants antiques de nos églises, produisent aujourd'hui une impression plutôt défavorable qu'heureuse. Pourquoi? La musique serait-elle un art essentiellement variable? ou bien doit-on reconnaître en elle deux parties, l'une muable et capricieuse, l'autre éternelle et servant de base à l'art lui-même? Pourquoi les terminaisons des airs deviennent elles sitôt banales et vulgaires, à tel point qu'il ne sera bientôt plus possible d'employer ou d'imiter les *coda* et les *stretti* de Rossini? D'où vient encore la perpétuelle accélération de mouvement qui a marqué le progrès de la musique, depuis l'époque à laquelle remontent les observations modernes jusqu'à nos jours? Les mouvements lents et les instruments produisant peu de bruit, ainsi que les accords simples, ont eu long-temps le droit de charmer nos pères. On sait jusqu'à quel point le bonheur du bruit et les délices de la percussion sont aujourd'hui poussés en fait de musique. D'où vient ce progrès? Pourquoi ce changement?

Questions délicates. Non seulement on ne les a pas abordées; mais qui oserait les proposer passerait pour un homme infiniment subtil et digne de peu d'attention. La diversité de rhythmes chez les divers peuples n'offre pas un problème moins intéressant ni moins difficile. Le rhythme, c'est la charpente osseuse de la mélodie; c'est lui qui renferme la plus puissante action de la musique; à lui sont dues l'impression forte, la sensation vive. L'harmonie est le coloris du tableau; c'est le rhythme qui en est la signification et le nerf. Il correspond par de profondes analogies au mouvement du sang dans les veines; il en active, en ralentit, en change la circulation. L'être humain est dominé par le rhythme : le tambour, qui ne possède que le rhythme brut, précipite les soldats au combat ou ralentit leur retraite; la cadence molle et le balancement voluptueux de la barcarolle à trois temps endort le Vénitien sur ses lagunes, et berce le gondolier qui conduit la nacelle en chantant; les notes pointées et la spirituelle accentuation de M. Auber exercent sur l'oreille française un prestige dû non seulement à l'habileté du compositeur, mais à je ne sais quelle sympathie cachée entre ce rhythme brillant et inégal et le penchant secret de la nationalité parisienne. Au moment où les canons de Bonaparte provoquaient au combat et à la lutte l'Europe ennemie, on a entendu gronder et bruire à son tour l'orchestre de Rossini. Dès qu'un musicien homme de génie apparaît, il change le rhythme; il crée une nouvelle ponctuation mélodique, un nouveau mode, et surprend l'auditeur par cette division inaccoutumée des mêmes espaces. Mystères de la philosophie musicale qui ont souvent fait rêver notre ignorance, lorsque toutes nos fibres émues tressaillaient encore sous l'impression de Mozart et de Beethoven; lorsque leurs créations rhythmiques et harmoniques nous poursuivaient sous l'ombrage des bois solitaires, ou dans les salons plus solitaires encore; lorsque dans un monde de vanités calomnieuses, ou sur les roches vineuses des bords du Rhin, nous emportions avec nous le fantôme des mélodies de Mozart ou de Schubert; plus occupés de ce rhythme toujours présent, toujours vibrant, toujours passionné dans l'intérieur de notre être, que de savoir si nos amis nous couvraient à Paris de leurs romanesques fictions;

s'ils se réjouissaient de nos douleurs, ou s'affligeaient de nos pla sirs ; si le ministère actuel mentait plus que l'opposition, ou l'opposition plus que le ministère ; si la manie du gouvernement devenait verte, ou vert-pomme, ou vert-de-mer, ou vert-bouteille, ou vert-émeraude, ou vert-boue, ou vert-*caca-dauphin ;* choses très importantes, n'est-ce pas, ô Welches mes amis! Et soit que les langues affilées des rivaux, ou les langues épaisses des spéculateurs, ou les langues infatigables des bavards politiques retentissent autour de nous ; soit que dans les bois de chêne du Westmoreland la pie sifflât ou la corneille clabaudât sur nos têtes, nous ne faisions pas la plus légère attention aux pies ou aux hommes, et nous n'écoutions que cette voix intérieure qui nous criait, comme dans Hamlet :

> « Horatio ! Il y a bien des choses inconnues, entre ciel et terre, que la philosophie n'a pas rêvées ! »

Puis, si un *lied* de la vallée du Rhin, ou l'arpége guttural des montagnes suisses, perçait le feuillage et venait jusqu'à nous, frappés de cette jouissance nouvelle et de ce nouveau mode de vie intime et musicale qui nous était révélé, étonnés du mystère immense caché au fond de la théorie musicale, mystère de sensation et de sensibilité, de nombres et d'intelligence; mystère de l'âme et du corps; nous nous disions que pour résoudre toutes les questions qu'il renferme, il ne faudrait rien moins que la trinité de l'art, de la science et de la philosophie : ***Mozart, Newton e Leibnitz.***

PHILARÈTE CHASLES.

Correspondance particulière.

Francfort-sur-le-Mein, 26 octobre 1839.

M. Godefroy et M. Fauconnier de Paris, accompagné de sa femme, sont venus charmer notre public musical par leur talent vraiment distingué. Madame Fauconnier principalement a ravi son auditoire avec des romances françaises dans lesquelles sa voix nette et pénétrante, et par dessus tout, sa méthode pleine de goût, ont produit le plus brillant effet. Elle a été dignement secondée par son mari, qui est un pianiste remarquable. Mais les honneurs de la séance ont été pour M. Godefroy, dont le talent sur la harpe, tout à la fois noble, brillant et gracieux, a excité l'enthousiasme général. Ces artistes ont cueilli ici une multitude de lauriers, mais ils n'ont recueilli que fort peu de numéraire, et après une représentation sur le théâtre, pour laquelle on leur a donné un tiers de la recette, ils ont quitté notre ville. A Darmstadt, Mannheim et Karlsruhe, ils ont été plus heureux. Du reste il est bon de donner un avis salutaire à tous les artistes étrangers qui seraient tentés de venir visiter Francfort dans le but d'y faire de bonnes affaires. Il existe plusieurs raisons particulières qui s'opposent à ce que les virtuoses puissent obtenir ici un succès fructueux, à moins qu'ils n'arrivent précédés par une réputation européenne. En général les concerts sont peu goûtés parmi nous ; d'abord les programmes sont, pour la plupart, tristement composés. ensuite les répétitions sont faites à la hâte, et en outre les concerts par abonnement dans les musées rendent superflues les autres séances musicales. En somme, la position d'un artiste, fût-il de notre pays et généralement bien vu, n'a rien de fort agréable. A Paris, où tous les rangs sont confondus, où l'artiste principalement occupe dans la société la position la plus honorable, où l'on ne refuse jamais au talent, quelque part qu'il se trouve, la faveur qu'il mérite, sans arrière-pensée de naissance, de position ou de rang ; à Paris, dis-je, un artiste trouve aisément à se poser d'après sa valeur personnelle. Ce n'est pas ainsi que les choses se passent ici, le siége de la diète germanique. Je dis à dessein le siége de la diète, bien que les habitants de notre ville soient, pour la plupart, de simples marchands, et bien que nous appartenions à une république qui, par sa nature même, devrait être totalement étrangère aux idées aristocratiques, et par suite, à toute espèce de distinction de rangs. Il n'en est pourtant pas ainsi. La diète, ou pour mieux dire, les excellences qui la composent, ont tout-à-fait tourné la tête à nos honnêtes marchands. De même qu'entre ambassadeurs, il y a telles règles d'étiquette de la rigueur desquelles aucun d'eux ne saurait se départir, à cause des rapports politiques qui existent entre leurs différentes nations, mes excellents marchands, commerçants et négociants ont leurs différentes castes bien distinctement établies. En un mot, le démon de l'orgueil s'est emparé d'eux, et ils s'abandonnent de plus en plus à toutes les sottes vanités de la naissance et de l'ostentation. Ainsi il est de bon ton ici que l'on tolère, que l'on protége même les artistes, mais il n'est permis à personne de se mésallier avec eux. Nos bourgeois vont encore plus loin : ces braves gens, marchands de la tête aux pieds, ont des laquais qui portent jabot, et, chaque année ils ont la félicité suprême de voir un ambassadeur dîner à leur table. Aussi ils payent les artistes, mais ils croient pieusement avoir acheté par là le droit de les humilier. Quelle pitié!

A. Z.

Revue critique.

DOEHLER.

GRANDES ÉTUDES DE CONCERT (1) ET FANTAISIES POUR LE PIANO.

L'art du piano semble en ce moment un soleil qui projette ses rayons sur le monde musical. Le ciel de ce soleil, c'est toujours Paris : c'est toujours de ce centre artistique, de ce foyer de lumière que partent les rayons divergents qui vivifient, fécondent la terre des arts et nous éblouissent en nous apparaissant sous la forme de *fantaisies*, de *caprices*, d'*études caractéristiques*, etc. Et pour suivre toujours notre figure astronomique, nous dirons qu'un des plus brillants rayons de ce soleil, ou plutôt un des satellites de cet astre éclatant et producteur, M. Doëhler, vient de se manifester aux amateurs de piano, aux admirateurs de son talent, par de *grandes études de concert* et deux *fantaisies*, l'une sur les motifs de l'opéra des *Treize*, et l'autre sur des thèmes de l'opéra intitulé : *the Gypsy's Warning*, joué naguère à Londres, et dont la musique a été composée par M. Jules Benedict. M. Doëhler entre en matière dans cette dernière *fantaisie* par une introduction en *ut* mineur de vingt-quatre mesures, introduction large, majestueuse, et diversifiée cependant par un fragment de pensée qui se manifeste par un petit triolet d'un effet pittoresque et original; puis l'auteur aborde un *adagio cantabile* en *fa* mineur et à trois temps tout empreint d'un caractère grandiose et mélancolique. Sur ce chant soutenu et plein de noblesse, la main gauche dessine une phrase en triples et en doubles croches mêlées, tour à tour liées et détachées, qui contraste on ne peut mieux avec la noble mélodie qu'elle accompagne. Après un trait brillant en triples croches modulé à la main droite et richement accompagné, intervient un autre

(1) Chez J. Meissonnier.

trait chromatique en six pour quatre et en octaves, toujours pour la main droite, qui vous fait arriver à un *agitato* en triolets serrés pour les deux mains et vivement dialogué; et puis un nouveau trait en triples croches, phrase enchevêtrée pour les deux mains, brillante, en octaves terminée par un passage en quadruples octaves chromatiques et par mouvement contraire qui vous fait l'effet, à l'œil comme à l'audition, d'une avalanche se détachant du haut des Alpes et ravageant dans sa chute tout ce qui se trouve sur son passage. Alors sur un arpége *mormorando* (murmurant) par cinq pour quatre à la main gauche, l'auteur a placé un chant dramatique exprimant colère, douleur et lamentations; et sur un *tremolo* qui passe alternativement d'une main à l'autre se fait entendre une phrase coupée, courte, en triolets, qui s'élance et menace, se perd dans un *tremolo* des deux mains, et s'arrête sur la dominante de *la* bémol majeur pour vous faire entrer, dans ce dernier ton, en une valse qui semble inspirée de la dernière pensée de Weber.

La première variation de cette valse ou *minuetto grazioso*, dont le mouvement est marqué *andantino con quiete* (aller doucement, avec paix, calme et quiétude), cette première variation contraste tout d'abord avec la douceur du thème par son audace, ses caprices brillants, légers, hardis et sans frein, qui ne font que croître en difficultés jusqu'à la fin.

La seconde variation, *cantabile* en *ré* bémol majeur, est d'une harmonie splendide et savamment calculée; puis vient la troisième variation à deux-quatre. C'est un *scherzo* gracieux touché avec une élégance infinie et une coquetterie charmante. Cette variation, après s'être promenée sur son dessin original et dans son caprice bizarre, se repose sur la dominante de *fa* mineur et s'enchaîne à la dernière variation en six-huit, *allegro, alla tarantella*, qui sert de péroraison à cette brillante *fantaisie*. *La coda* par accords arpégés est d'un effet neuf et foudroyant : nous aimerions autant que le graveur ait mis un bémol à la clef de cette riche péroraison, attendu qu'elle finit en *fa* majeur; mais c'est une petite omission à laquelle suppléera facilement l'intelligence de l'exécutant.

Nous n'analyserons pas d'une manière aussi étendue la *fantaisie* sur les motifs de l'opéra des *Treize*, car c'est une œuvre légère dans laquelle M. Doehler n'a pas cru devoir dépenser autant d'idées harmoniques que dans la précédente. Ce n'est point à dire que ce morceau soit destiné à un moindre succès que l'autre : on le trouvera au contraire plus souvent sur les pianos de nos salons, car il est d'une exécution plus facile; et ce n'est point de cette facilité vulgaire qui popularise la musique plate, sans invention, et arrangée sans savoir. Un petit épisode fugué, ou du moins en imitations prises dans le thème, et ce même thème mis en valse pour terminer cette élégante *fantaisie*, en fait un des plus jolis morceaux de salon que nous connaissions.

Et maintenant voici venir M. Doehler avec ses Etudes, car quel est maintenant le pianiste un peu excentrique et de quelque valeur qui ne soit pas obligé de publier des études? C'est, pour tout artiste instrumental, le corollaire, le sceau de sa réputation, ou ce qui la commence. C'est qu'il jette son individualité dans une pareille œuvre, qu'il imprime et fait sanctionner sa manière, stéréotype son doigter, et prouve enfin qu'il a ou qu'il n'a pas de pensée, d'imagination, de poésie dans la tête et dans le cœur; car maintenant, et grâce aux immenses progrès du piano et de la musique qu'on écrit pour cet instrument, les études de la plupart de nos bons pianistes ne sont plus seulement des machines, des mécaniques propres à rompre et à assouplir les doigts; elles doivent dire quelque chose à l'esprit et au cœur. Moschelès le premier y a montré la peinture et le développement des passions sans manière et sans affectation imitative et descriptive; et Rosenhain, sous l'apparence physique d'un bon marchand de rubans ou de bonnets de coton de la rue Saint-Denis, a jeté dans les siennes toutes les impressions douces, nobles et mélancoliques d'une âme d'artiste distingué.

Ce ne sont point les mêmes qualités qui brillent en l'œuvre de Doehler : c'est la propreté, l'élégance, la lucidité des idées mélodiques et harmoniques. Il y a dans sa manière une sorte de vigueur tudesque unie au ton brillant du raffiné, du petit-maître français. Polie comme l'acier, scintillante comme le diamant, sa phrase vous étonne, vous frappe, vous éblouit, mais ne vous émeut pas. Son doigt en se posant sur la touche, en l'interrogeant, ne la creuse pas, ne cherche point à lui faire rendre un son plein, rond, puissant, et qui sille au cœur; il ne voit point sur son clavier ce qu'y voyait Weber; ce qui frappait Hoffmann dans la dona Anna du *Don Juan* de Mozart. Son art, son instrument ne le rendront jamais malheureux.... ma foi, tant mieux pour lui, car, après tout, à quoi servent dans le monde, je vous prie, ces artistes rêveurs qui meurent d'un mal inconnu, sous le poids du dieu fantastique qui les accable? à fort peu de chose, si ce n'est à produire quelque chef-d'œuvre que le premier ignorant ou demi-savant peut déchirer pour ses menus plaisirs; d'ailleurs le temps où nous vivons est peu propre aux hommes de génie, et ce n'est guère parmi les instrumentistes surtout qu'ils se manifeste ordinairement. Or, pour en revenir au brillant pianiste dont cette petite digression nous a écarté, nous signalerons à tous les dilettante de piano les *douze grandes études de concert* que M. Doehler vient de jeter dans la circulation musicale. La première, en *ut* majeur, est un exercice à doubles cordes en six pour quatre, d'une difficulté diabolique et d'une vaste étendue; elle est richement modulée, mais peut-être un peu trop rigoureusement logique par la pensée et le rhythme depuis le commencement jusqu'à la fin.

L'idée de la seconde étude en *la* mineur n'est pas moins logique, mais elle est plus mélodique, ainsi que la troisième en *mi* mineur à six-huit, qui est d'une exécution, sinon facile, du moins abordable pour tout œil et tous doigts quelque peu exercés à l'exercice du piano.

La quatrième et la cinquième semblent avoir été composées immédiatement l'une après l'autre, ce qui leur a donné sans doute cet air de famille qu'elles ont entre elles. La cinquième pourtant est d'une difficulté et d'une étendue faites pour effrayer les plus intrépides pianistes. Eh bien! cette difficulté a été dépassée dans la suivante en *la* mineur; mais il intervient au milieu de cette étude un *cantabile legato* du plus gracieux effet, et qui vous repose des montagnes agrestes, des rocs escarpés que vous venez de gravir. Bientôt cependant vous rentrez dans les casse-cous pour terminer cette étude comme vous l'avez commencée, c'est-à-dire en doubles notes à la main droite, procédant par sixtes et quintes, tandis que la main gauche dessine des traits de basse d'un effet pour ainsi dire dramatique et surtout fort brillant.

La septième étude, toute consacrée à exercer la main gauche, est un tour de force qui a déjà été tenté, mais non avec autant de richesse d'harmonie et même de mélodie. C'est à faire pâlir les variations de Paganini sur une seule corde.

Nous ne dirons rien de la huitième et de la neuvième études, qui, si elles ne sont pas nulles, ne sont pas non plus saillantes : on les dirait placées là pour faire valoir les trois dernières. La dixième est pleine d'en-train, de coquetterie et de grâce : c'est un mélange à double corde, qui

fait entendre simultanément une octave et une tierce, liées et distribuées aux deux mains. Tout cela en mouvement rapide et léger, en *si* bémol majeur, produit l'effet le plus joli et le plus gracieux.

La onzième, en *la* bémol majeur à trois temps, et à trois sujets bien distincts, bien contrastés, est d'une rare élégance. Le sujet où se trouve le triolet en doubles chroches est surtout de l'effet le plus piquant; et lorsque l'auteur abandonne ce sujet pour moduler enharmoniquement, il le reprend avec son ton primitif et avec un autre sujet en triolets par croches qui forme un ensemble ravissant.

La même richesse d'idées se retrouve dans la douzième et dernière étude, qui est excellente comme préparation à la cadence et comme exercice pour passer et croiser les mains. Indépendamment de ces qualités scolastiques, toute cette étude est d'une mélodie charmante et d'une distinction exquise, parfaite. Elle est coupée par un *andante grazioso* écrit à cinq parties et qui, par une cadence prolongée sur la *fa* dominante du ton de *si* majeur dans lequel est écrit le morceau, rappelle ce fameux trille que tout Paris a entendu exécuter à l'auteur avec une si prodigieuse facilité. Enfin cette dernière étude, qui résume on ne peut mieux la manière de l'auteur, manière brillante, pleine de netteté, de verve et de vigueur, cette étude et les deux qui la précèdent, et qu'il nous fera probablement entendre dans les concerts de cet hiver, assurent un succès brillant et durable au recueil de M. Doehler.

Henri BLANCHARD.

Nouvelles.

*** Demain lundi l'Opéra donnera *la Juive*. Les principaux rôles seront confiés à MM. Duprez et Levasseur, à mesdames Dorus-Gras et Nathan. La foule n'y manquera pas.

*** La troisième représentation de la *Xacarilla* a eu lieu vendredi à l'Opéra. Mesdames Dorus-Gras et Stoltz étaient ravissantes de verve et d'entrain. Elles ont partagé les honneurs de la soirée.

*** Le Théâtre-Italien donnera aujourd'hui dimanche une représentation extraordinaire de la *Cenerentola*, pour la continuation des brillants débuts de Mlle Pauline Garcia. Les principaux rôles seront remplis par cette admirable cantatrice, Rubini, Lablache et Tamburini.

*** Une indisposition subite de Rubini a obligé l'administration de le remplacer, jeudi dernier, par un jeune chanteur inexpérimenté. M. Viardot a eu la loyauté de faire annoncer que cette soirée ne comptera pas aux abonnées, et qu'elle sera remplacée. Hier la véritable première représentation de la reprise de la *Somnambula* a eu lieu; nous en rendrons compte dans notre prochain numéro.

*** Donizetti compose en ce moment six opéras, savoir : deux pour le grand Opéra, deux pour l'Opéra-Comique, et deux pour le théâtre de la Renaissance. Ces six ouvrages doivent être représentés d'ici à un an; on dit que plus de la moitié sont déjà terminés.

*** L'Opéra-Comique continue de faire de brillantes recettes; c'est une bonne idée de l'administration de varier le répertoire de madame Damoreau en lui faisant chanter tour à tour le *Shérif*, le *Domino noir*, l'*Ambassadrice*. Espérons que les compositeurs écriront bientôt pour M. Masset, que le public applaudit avec justice, plusieurs rôles nouveaux, afin de donner à M. Crosner l'occasion d'utiliser davantage ce délicieux ténor. Il est temps aussi que le théâtre de la Bourse engage quelques basses-tailles, elles manquent complétement à ce théâtre, qui nous montrera incessamment madame Garcia dans *la Nina de Cappola*, arrangée pour la scène française.

*** Une jolie fugitive de l'Opéra, mademoiselle Pauline Guichard, vient de partir pour Londres, où elle est engagée comme première danseuse au théâtre Saint-James, qui ouvrira incessamment, destiné à l'opéra-comique français et au ballet.

*** Les lecteurs de la *Gazette musicale* se rappellent sans doute que nous avions réclamé dernièrement en faveur de l'enseignement de la musique vocale dans l'armée; nous apprenons avec plaisir que M. Caraffa, directeur du Gymnase de musique militaire, vient d'ordonner que tous les instrumentistes que cet établissement forme pour l'armée suivraient les cours de la méthode Wilhem; de sorte que le jour où l'administration se déciderait à organiser dans l'armée cet utile enseignement, les professeurs seraient tout prêts, et aucune difficulté pratique ne retarderait le succès de cette mesure. M. Hubert, premier répétiteur de M. Wilhem près des écoles primaires de Paris, est chargé de l'enseignement au Gymnase militaire, et y obtient le succès qui a suivi partout cette excellente méthode. Nous applaudissons vivement à la décision de M. Caraffa, et nous faisons des vœux pour que l'administration comprenne l'importance dont il serait pour l'armée d'utiliser les éléments de progrès qu'on lui prépare.

*** M. Adolphe Adam est arrivé à Saint-Pétersbourg. Il y a reçu un accueil des plus flatteurs et auquel il s'est montré fort sensible. Ce compositeur va travailler à la musique du ballet dans lequel Mlle Taglioni soutiendra une réputation qui ne peut plus augmenter.

*** Mademoiselle Herminie Gebauer, fille du célèbre basson de ce nom, après avoir obtenu de brillants succès sur les principaux théâtres d'Italie, vient de faire un riche mariage, à l'exemple de mesdemoiselles Naldi et Sontag, et de quitter la scène.

*** La *Norma* de Bellini, traduite par un poëte toulousain et arrangée par M. J. Cadeaux, jeune compositeur aussi de Toulouse sera bientôt représentée sur le théâtre de cette ville.

*** C'est demain lundi que se fera avec solennité l'ouverture des concerts Valentino. Le programme est composé des œuvres les plus remarquables des grands maîtres. Les principaux morceaux que l'orchestre exécutera sont l'ouverture d'*Euryanthe*, de Weber; l'ouverture de *Guillaume Tell*, de Rossini; l'ouverture de *Léonore*, de Beethoven, la symphonie en *ut* mineur, de Beethoven. — L'ouverture de *Léonore*, que l'on entendra pour la première fois à Paris, est un admirable ouvrage qui produira assurément une vive sensation. Pour varier de la manière la plus agréable ce brillant concert, M. Deloffre et M. Jaucourt exécuteront des airs variés, l'un sur le violon, l'autre sur le basson. Les nombreuses répétitions qui ont eu lieu font présumer que l'orchestre, cette année, ne le cédera en rien à celui des années précédentes, s'il ne lui est même supérieur.

*** Le théâtre des Variétés donnera aujourd'hui dimanche une représentation extraordinaire. Outre Odry, Vernet et Flore, et tous les acteurs des Variétés, soixante artistes, sous la direction de M. Fessy, exécuteront un concert où l'on entendra, entre autres morceaux importants, la Symphonie en *la*, de Bethoven; l'ouverture de *la Muette*, d'Auber; le final de l'opéra italien *Lucia di Lammermoor*, avec solo de cornet à piston et violoncelle, par Forestier et Seligmann; *le Romantique*, air varié sur le violon, par Ernest Sænger; une fantaisie militaire de M. Fessy, etc.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Rouen*. — On doit représenter incessamment ici un opéra nouveau dont le poëme est de M. *Burat* de *Gurgy*, et la musique de M. *Elwart*. Nous espérons que les autres villes de province suivront l'exemple de Rouen en faisant représenter les *opéras nouveaux* de nos jeunes compositeurs. Depuis long-temps nous avons manifesté ce désir, qui aidera puissamment à propager le goût musical et à former des talents nouveaux.

Saint-Omer. — M. Bessems, qui est arrivé de Belgique retournant à Paris, a passé plusieurs jours dans notre ville : pour répondre à l'accueil empressé qu'il y a reçu, il s'est fait entendre dans un grand concert, où il a recueilli les applaudissements mêlés aux regrets que faisait pressentir son prochain départ. Les habitants de Saint-Omer garderont long-temps le souvenir d'une fête où l'élite de la société s'était donné rendez-vous, car dans l'admiration due au talent on distinguait aussi un hommage particulier rendu au caractère de l'artiste.

Meaux. — Des soirées musicales viennent d'être organisées ici par M. Félix Laudon : la première a eu lieu mercredi 2 octobre. Le choix des morceaux et l'ensemble avec lequel ils ont été exécutés sont d'un bon augure pour l'avenir de ces réunions.

*** *Saint-Quentin*, 28 *octobre*. — M. Dubois, violoniste, premier prix du Conservatoire de Bruxelles, se rendant à Paris, s'est fait entendre dans une soirée musicale. Une justesse parfaite et un sentiment profond distinguent ce jeune artiste qui, nous n'en doutons pas, pourrait bien dans quelques années être rangé parmi nos hautes réputations.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Leipzig*, 27 *octobre*. — Madame Pleyel a été reçue avec toutes sortes d'empressement et enthousiasme. Toute la ville s'était portée à son premier concert, qui a eu lieu hier. Le célèbre compositeur Mendelsohn conduisait l'orchestre, et bien que cet orchestre soit formidable, on s'étonnait que cette belle créature, si naturellement frêle et pâle, mais qu'une cruelle et récente maladie vient de pâlir encore, put avec ses dix doigts, mais aussi avec son âme, écraser le jeu de soixante hommes. Nous avons trouvé madame Pleyel ce qu'elle est en effet, et tel que vous ne l'avez pas vu à Paris; pensive, résignée, sérieuse, comprimant son enthousiasme, elle a fait, dit-on, des progrès incroyables, et certes nous avons pu en juger, nous autres, à la façon dont elle a rempli cette noble soirée; mais c'est surtout quand elle a abordé sa fantaisie sur des motifs de *Preciosa*, cette magnifique inspiration de Weber, que les applaudissements les plus unanimes ont accueilli l'illustre virtuose: c'était dans la salle une de ces admirations silencieuse et passionné dont les grands artistes ont seuls le secret. On a redemandé à grands cris ce beau morceau; malgré sa fatigue, madame Pleyel l'a redit encore avec plus d'énergie et de passion que la première fois. A entendre ce rare talent, on ne comprend pas que la France en soit privée si long-temps. Au reste, cet empressement de la ville de Leipzig est le digne avant-coureur de la brillante réception qui attend dans toute l'Allemagne, et surtout à Dresde, à Prague et à Vienne, cette femme à qui on ne peut comparer en littérature et en poésie que votre illustre Georges Sand.

*** *Hannovre*.— Ernst a donné deux concerts ici, et il a excité un enthousiasme sans Exemple. Le roi et le prince ont assisté aux deux concerts. Ernst se rend d'ici à Hambourg d'où il doit aller à Vienne en passant par Berlin.

*** *Rome*, ce 17 *octobre*. — « Une messe solennelle, que les christinos voulaient faire célébrer la semaine dernière dans leur église pour le retour de la paix, a produit quelque sensation dans notre ville. On ne leur a point permis de célébrer par un *Te Deum*, la victoire remportée sur don Carlos. »

Gênes, 10 *octobre*. — M. Paganini, qui se trouve depuis une huitaine de jours à Gênes, sa ville natale, où il est arrivé de Marseille, a éprouvé hier au soir une forte attaque de nerfs, dont l'intensité a diminué un peu depuis ce matin, mais qui néanmoins ne laisse pas d'inspirer les plus vives craintes aux nombreux amis et admirateurs de ce grand artiste.

Le Directeur, MAURICE SCHLESINGER.

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

6e Année. — 1839. REVUE ET N° 57.

GAZETTE MUSICALE DE PARIS,

JOURNAL DES ARTISTES, DES AMATEURS ET DES THÉATRES;

REDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, F. BENOIST, (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, CASTIL-BLAZE, PHILARÈTE CHASLES, F. DANJOU, STEPHEN HELLER, EDME SAINT-HUGUÉ, ELWART, FETIS père (maître de chapelle du roi des Belges), AD. GUÉROULT, JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, G. LEPIC, LISTZ, MARX, CHARLES MERRUAU, EDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, H. PREVOST, L. RELLSTAB (rédacteur de la GAZETTE DE BERLIN), GEORGES SAND, J.-G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT A LA REVUE et GAZETTE MUSICALE.

Paris.	Départ.	Étrang.
3 m. 8	9 »	10 »
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	34 »	38 »

La Revue et Gazette Musicale paraît le dimanche et le jeudi de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la *Revue et Gazette Musicale de Paris*, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; et chez tous les marchands de musique de France.

Prix d'abonnement à la *Revue et Gazette Musicale*, 30 fr. par année.

IL SERA DONNÉ CHAQUE MOIS UNE LIVRAISON des *ARCHIVES CURIEUSES DE LA MUSIQUE*, et un *fac simile* de l'écriture de musiciens célèbres.

ANNONCES: 50 c. la ligne de 28 lettres.

Paris, Jeudi 7 novembre 1839.

SOMMAIRE. Le Foyer, par Edouard Monnais. — Lettres sur l'état de la musique en France. — Théâtre-Italien : *la Sonnambula*. — Nouvelles. — Annonces.

MM. les abonnés recevront avec le numéro de dimanche prochain : *Mi manca la voce de Mose*, pour le piano, par *Sigismond Thalberg*.

LE FOYER.

LES VIRTUOSES DE TABLES D'HOTE.

Les voyageurs reviennent de toutes parts et se retrouvent au foyer : il n'y a que les chasseurs déterminés qui manquent encore à l'appel, et ceux-là ne reparaîtront que vers la fin de décembre. Mais tous ceux qui s'étaient mis en course par goût, par curiosité, par manie, pour faire comme les autres, ont déjà regagné le grand bercail parisien. Voici le moment des comptes-rendus : chacun a sa provision d'aventures plus ou moins extraordinaires. Dans le nombre il s'en trouve qui n'ont pas attendu leur retour pour consommer leur moisson descriptive et anecdotique : chemin faisant, ils expédiaient aux journaux, aux revues, ce qu'ils avaient observé la veille, quelquefois même ce qu'ils devaient observer le lendemain. Ils prodiguaient d'une main ce qu'ils recueillaient de l'autre; aussi n'ont-ils plus qu'à se taire, sous peine de tomber dans les redites, à moins qu'ils n'aient réservé pour leurs conversations intimes quelque chapitre inédit, quelque chronique confidentielle.

Cette semaine on remarquait au foyer de l'Opéra un groupe de physionomies encore enluminées des rayons du ce soleil, qui nous a quittés pour six mois. Le groupe faisait demi-cercle devant une de ces petites banquettes placées dans l'embrasure des fenêtres, et sur laquelle deux des causeurs étaient assis. Du premier coup d'œil on devinait que ces jeunes gens étaient des voyageurs, parmi lesquels ne manquaient ni les Christophe Colomb, ni les Vasco de Gama, ni les capitaines Cook. Les uns avaient découvert les Pyrénées, d'autres les Alpes ; ceux-ci avaient exploré les Iles d'Hyères ; ceux-là s'étaient hasardés jusqu'en Sicile, en Corse, en Sardaigne. La plupart s'étaient contentés d'une excursion à travers l'Allemagne, la Suisse ou l'Italie, et ces derniers n'en parlaient ni moins haut ni moins fort : ils n'avaient pas moins couru de périls, moins descendu de fleuves, moins franchi de torrents, moins gravi de montagnes, moins escaladé de pics ! La narration foisonnait, le pittoresque coulait de source, et, comme en général dans ce genre de colloque, chacun ne prêtait guère d'attention qu'à ce qu'il disait lui-même, lorsqu'un des interlocuteurs s'adressant à l'un de ceux qui étaient assis : « Et vous, dit-il, mon cher S***, n'avez-vous » été nulle part? n'avez-vous rien à nous raconter ? — Que » diable voulez-vous que je vous dise? répondit l'interpellé, » je n'ai été qu'en Normandie, je n'y ai vu que des choses » parfaitement connues de tout le monde. Si j'y ai couru » un danger, il n'était nullement de l'espèce de ceux sur » lesquels l'entretien roule. — Un danger en Normandie ! » s'écrièrent en même temps plusieurs voix ; cela doit être » curieux ! parlez ; nous voulons savoir ce que c'est. — Bien » volontiers, reprit S***, je ne me ferai pas prier pour si » peu de chose. » Et il raconta ce qui suit, à quelques différences près dans le texte :

« Quand je voyage, j'ai beau faire, je m'intéresse toujours

plus aux personnes qu'aux choses : dans la diligence, ce sont mes compagnons que j'examine et que j'étudie plutôt que la route; à l'auberge, c'est l'hôte, ce sont les valets, les servantes plutôt que ma chambre; à table, ce sont les convives plutôt que les mets et le vin. Le spectacle d'un visage humain me paraît toujours préférable à celui d'un de ces amas de pierres qu'on appelle une ville, d'un de ces monceaux de terre et de rochers qu'on appelle une montagne, d'une de ces pépinières d'arbres qu'on appelle une forêt. Vous me direz qu'avec cette disposition d'esprit ce n'est pas la peine de voyager, et que sans quitter Paris je dois trouver autant de matière que possible à mes contemplations favorites. Eh bien ! c'est une erreur; Paris est un musée immense mais non universel. Le visage humain change d'expression, suivant le degré de latitude : pour bien le connaître, il faut l'aller chercher à l'endroit de son exposition naturelle. Le provincial, transplanté à Paris, n'est plus le même que dans sa province. Ajoutez que les accidents de la vie nomade vous mettent en rapport avec des classes entières d'individus, dont vous ne soupçonniez même pas l'existence. Ainsi, moi, par exemple, qui, à Paris, tant que l'année dure, ne dîne guère ailleurs que chez moi ou chez mes amis, je dois à mon voyage en Normandie d'avoir fait connaissance avec les virtuoses de table d'hôte.

» A Rouen, à Dieppe, au Havre et dans toutes les autres villes, grandes ou petites, je n'ai jamais pris un repas sans musique, et souvent quelle musique ! Mais, heureusement pour moi, mon penchant me sauvait; j'oubliais la musique pour m'occuper des musiciens, et surtout des musiciennes. Je cherchais à lire sur ces figures plus souvent laides que belles, plus souvent flétries que florissantes, les sentiments qui agitaient ces cœurs, les idées qui travaillaient ces têtes, et presque toujours j'arrivais à cette conclusion que, sauf le désir de faire une bonne recette, et l'espoir d'aller la manger ensuite à la taverne, il n'y avait pas plus d'idées dans ces têtes que de sentiments dans ces cœurs. Cependant à la ville d'Eu je rencontrai deux jeunes filles qui faisaient exception à la règle : elles jouaient du cor, singulier talent pour leur sexe ! Quand elles entrèrent dans la salle à manger, mon premier mouvement fut de me boucher les oreilles; mais, à ma grande surprise, elles jouaient d'une manière très agréable, et tiraient de leur cuivre les sons les plus doux. J'écoutai avec plaisir leurs duos mélodieux, tout en regrettant de voir la plus jolie déformer ridiculement ses joues roses et fraîches pour souffler dans son instrument.

» Je ne vous parlerai pas des autres instrumentistes mâles ou femelles, violonistes, harpistes, flûtistes, bassonistes, violoncellistes, que je trouvai en divers lieux : j'arrive tout de suite à la chanteuse qui m'apparut d'abord à Rouen, à la table de l'hôtel Vatel. Elle était Italienne et chantait en s'accompagnant de la guitare : sa voix était éclatante et puissante, quoique défectueuse en quelques notes, mais elle savait en dissimuler les défauts, soit en diminuant le son, soit en ralentissant la mesure. Quand le passage difficile approchait, son accent devenait langoureux; elle avait l'air de succomber à la *morbidezze*, à l'amour; et puis elle reprenait son énergie, son audace, et les voûtes de la salle retentissaient de ses traits brillants. Giulia, c'était son nom, pouvait passer pour belle, quoique son visage fût un peu comme sa voix, irrégulier, incomplet; elle avait de grands yeux noirs qui jetaient de vives étincelles, des sourcils noirs magnifiques, des dents éblouissantes de blancheur, un teint coloré, des cheveux admirables; elle avait une taille élevée, une démarche noble, une attitude fière. Sa mise était celle d'une femme du monde qui fait ses visites du matin : un grand chapeau de paille ombrageait son visage sans le cacher, et à la façon dont elle portait sa guitare, seul indice de son métier, on eût dit qu'elle exerçait un art et qu'elle allait donner des leçons dans la ville.

» Dès le premier jour, Giulia produisit une vive impression sur moi; je ne cessai de la regarder tant qu'elle chanta, et quand elle sortit je la suivis long-temps du regard. Elle revint le lendemain et les autres jours; elle chantait ordinairement une cavatine de Rossini et ensuite une de ces délicieuses *canzonette* nationales, qu'elle disait avec une vivacité singulière. Mais sur les vingt-cinq ou trente auditeurs qu'elle s'efforçait de charmer, il y en avait bien peu qui fussent capables de l'entendre. Je souffrais cruellement de voir avec quelle indifférence on accueillait ses plus jolies cantilènes. Elle entrait et saluait avec un charmant sourire : personne ne lui rendait sa politesse, personne ne faisait attention à elle. Les conversations bruyantes continuaient pendant qu'elle chantait : le cliquetis des verres et des assiettes couvrait souvent sa voix, et les garçons mêmes semblaient prendre plaisir à redoubler de tapage dans les instants les plus tendres et les plus gracieux du morceau. Encore si cette indifférence eut été le seul outrage qui menaçât la pauvre virtuose ! Mais quelquefois on lui adressait la parole, quelquefois un des convives lui disait : « Est-ce » que vous ne savez pas un autre air ? Chantez donc quel» que chose de plus amusant, » et autres compliments du même style. Giulia saluait toujours en dévorant ces impertinences, mais il était facile de voir que le coup portait au cœur, et moi j'éprouvais une envie démesurée de chercher querelle à l'insolent.

» Entre la cavatine et la chansonnette, il y avait un quart d'heure encore plus pénible pour la virtuose et pour moi, celui de la quête. Giulia déposait sa guitare et faisait le tour de la table la bourse à la main. Quelle humiliation pour une femme jeune et jolie que d'aller ainsi réclamer son salaire, en butte aux propos grossiers, en butte aux refus ! « Je n'ai pas de monnaie, » lui répondait-on souvent d'une voix rude. — Eh ! bien, répliquait doucement Giulia, ce sera pour une autre fois. » A ceux qui déposaient leur offrande dans la bourse, elle disait un *merci* charmant du ton de la meilleure compagnie. Un jour, je fus très heureux de voir que mon voisin, acteur distingué qui donnait des représentations dans la ville, se disposait à gratifier la virtuose d'une pièce de cinq francs, et, comme la femme de l'acteur se récriait sur la magnificence du présent : « Ecoutez donc, madame, reprit le mari, c'est une artiste. »

» Vous allez peut-être demander ce que je donnais à la chanteuse, et je vous avouerai que mon offrande s'éleva rapidement en proportion de mon amour, car j'étais amoureux, je m'en aperçus bien vite, et comme les voyageurs n'ont pas de temps à perdre, j'en glissai quelques mots à Giulia, qui fit semblant de ne pas comprendre, et s'excusa sur ce qu'elle était Italienne. Alors je rassemblai tout ce que je savais d'italien, et lui déclarai, non sans quelques solécismes, que sa figure et sa voix m'avaient tourné la tête. Pour cette fois Giulia me dit avec beaucoup de dignité qu'elle comprenait très bien, mais qu'elle n'avait rien à répondre, et elle sortit à l'instant d'un pas léger. Je la suivis, j'insistai : Giulia me pria sérieusement et froidement de ne pas la tourmenter davantage. Elle m'inspirait tant de respect que je lui obéis sans hésiter. Le lendemain, elle vint chanter comme à l'ordinaire, mais au lieu de me sourire comme aux autres, elle ne me regarda qu'avec une sorte de colère et de mépris. Il était clair qu'elle se tenait pour offensée.

» Moitié regret, moitié dépit, je voulus savoir si cette grande rigueur avait pour base une véritable sévérité de principes. Giulia n'était pas mariée : elle me l'avait dit un jour. J'allai donc aux renseignements; je chargeai un gar-

çon de l'hôtel de s'enquérir de la manière dont vivait la chanteuse, et j'appris par lui qu'elle avait un amant; que cet amant, Italien comme elle, et attaché à l'orchestre du théâtre, était un fort mauvais sujet et ne la rendait nullement heureuse; qu'il lui prenait à peu près tout l'argent qu'elle rapportait le soir, et qu'il le dissipait dans le jeu ou dans l'orgie; qu'il s'était mis souvent dans des positions difficiles, d'où Giulia l'avait tiré à ses dépens. Il paraissait probable que Giulia n'avait guère à se louer de la constance de son Toniotto, et malgré cela elle ne lui était pas moins fidèle, moins dévouée : comme beaucoup de femmes, elle remplissait avec un scrupule religieux un devoir d'autant plus sacré pour elle qu'il était volontaire.

» Vous vous moquerez de moi si vous voulez, mais au lieu de la dégrader à mes yeux, ces informations augmentèrent l'estime que Giulia m'avait inspirée. Je la regardai comme une noble victime d'un attachement, dont elle effaçait par son courage et sa vertu le vice originel. Au lieu de l'en aimer moins, je l'en aimai plus; seulement mon amour s'enveloppa de réserve, et je ne songeai plus à le lui faire partager. Je la voyais tous les jours à la table d'hôte, et mon tribut était le même que lorsque j'espérais lui plaire : j'aurais rougi d'en retrancher quelque chose, et d'offrir moins à la femme que je savais incorruptible, qu'à celle que j'espérais corrompre. Elle recevait mes dons avec une fierté douce, mêlée d'un certain étonnement. Enfin je sus (toujours par le garçon de l'hôtel) que Toniotto venait d'être renvoyé du théâtre de Rouen, et qu'on lui offrait une place dans une autre ville; mais, avant de quitter Rouen, il fallait payer son gîte, et pour cela il lui manquait quelques napoléons. Je vis Giulia venir à l'heure accoutumée, pâle et triste, les yeux bouffis et rouges; elle avait pleuré toute la nuit, et pourtant il lui fallait chanter, sourire, le cœur gonflé de larmes. Je ne pus résister à la vue de sa douleur : je me dis qu'il serait grand et généreux de la faire cesser au préjudice de mes sentiments personnels, en lui fournissant le moyen de s'éloigner. Quand elle fit sa ronde, et qu'elle en vint à moi, me tendant la bourse de sa main droite, je saisis sa main gauche et y plaçai furtivement quelques pièces d'or. D'un coup d'œil rapide elle reconnut la nature et l'importance de mon cadeau. Elle tressaillit, rougit, et laissa échapper quelques mots dont moi seul j'avais la clef : « Mais, monsieur!..... pourtant!..... vous » savez que je ne puis!..... — Oui, lui dis-je à demi-voix, » je sais cela, mais prenez toujours, partez..... et soyez heureuse. » Mes yeux achevaient d'expliquer ce que mes paroles pouvaient avoir d'obscur, et Giulia, ne doutant plus de mon intention, me remercia de mon héroïsme par un de ces regards rayonnants d'une joie angélique. Elle chanta avec entraînement une de ses plus joyeuses *canzonette*, et quitta la salle, non sans se retourner à plusieurs reprises pour me dire avec tout le charme imaginable un dernier adieu.

» Certainement nous avons eu tous des bonnes fortunes qui nous ont coûté moins cher que ne me coûtait en définitive mon trait de continence et d'abnégation. Mais aussi combien de plaisirs suivis d'amertume, tandis que pour moi l'amertume n'avait été qu'aux bords de la coupe. Tous les jours je pensais à ma belle chanteuse, et je me félicitais de l'avoir aimée plus pour elle que pour moi. L'égoïsme est si naturel à l'homme, que quand l'homme parvient à le dompter, il a bien le droit de s'en enorgueillir. C'est ce que je faisais avec délices, et toutefois, comme indépendamment de ma satisfaction intérieure, j'avais besoin de distractions, j'errais de ville en ville, de village en village, de château en château; je prenais les bains de mer le matin, j'allais au spectacle le soir; je continuais de bien traiter les virtuoses de table d'hôte en mémoire de Giulia, sans en trouver une seule qui méritât de lui être comparée.

» Au Havre je m'étais lié aussi intimement qu'on se lie en voyage avec un jeune Napolitain, qui habitait une chambre voisine de la mienne. Matin et soir nous sortions ensemble, et même il m'avait offert de me conduire dans la maison d'un de ses amis. Je devais y aller le jour même, lorsque je reçus un avis anonyme qui m'engageait à n'en rien faire. On me disait que la maison n'était pas sûre, et que c'était un piége qu'on me tendait. Je ne tins compte de l'avis, et me rendis avec mon Napolitain dans une maison de belle apparence; j'y trouvai plusieurs négociants, ou soi-disant tels; on joua au whist, à la bouillotte; je gagnai quelques sommes insignifiantes, et je fus invité à revenir le lendemain. Nouvel avis anonyme, nouvelle exhortation de ne pas retourner dans la maison, où l'on m'assurait que tôt ou tard je me repentirais d'avoir mis le pied.

» La lettre contenant cet avis me fut remise dans la rue par un homme du peuple à qui je demandai vivement qui l'avait chargé de ce message. Le ton brusque et impérieux de mon interrogation intimida le commissionnaire, qui me dit aussitôt : « On m'avait défendu de parler, mais, tenez, » c'est cette femme que vous voyez là-bas... qui marche si » vite!... » Le commissionnaire n'avait pas achevé que je m'étais élancé déjà et que je volais sur les traces de l'inconnue. J'avais le pressentiment que c'était Giulia, et en effet c'était elle. Parvenue à une certaine distance, elle ralentit le pas, je redoublai de vitesse, et je l'atteignis. Ne pouvant proférer une parole tant j'étais hors d'haleine, je la saisis par le bras; elle eut peur, et s'écria en me regardant : « Vous!... — Oui, lui dis-je, moi qui vous avais reconnue » dans ce billet; celui d'hier ne m'avait inspiré qu'un » soupçon vague. Vous voilà donc au Havre! Mais com- » ment savez-vous que la maison où je vais est dangereuse? » C'est donc par Toniotto? — Non, dit-elle, je suis seule. » — Seule! repris-je, et depuis quand? — Depuis quinze » jours. (C'était l'intervalle de temps écoulé depuis notre » rencontre à Rouen.) — Mais où donc chantez-vous? Je » ne vous ai rencontrée nulle part. — Je ne chante pas ici. » Et en prononçant ces mots elle dégagea sa main de la mienne; elle s'éloigna de quelques pas, et m'envoya du geste un triste adieu. Je la rejoignis sur-le-champ et la retins. Je la suppliai de m'apprendre où elle demeurait, où je pourrais la revoir; elle refusa constamment de me satisfaire, et comme je la pressais de m'en dire la raison : « La » raison? Eh bien! si vous me laissez libre tout de suite, » je vous l'écrirai demain. »

» Le lendemain, à peine étais-je levé, qu'on me remit un billet ainsi conçu : « Parce que je vous aime et que je » ne suis pas digne d'être aimée de vous. Je pars aujour- » d'hui pour la Nouvelle-Orléans. Adieu, mon ami. » Je courus au port : en effet, un navire était parti avant le jour; Giulia s'était embarquée pour aller chercher fortune en Amérique, et à la condition que ses chansons paieraient le passage. J'ai tout dit, messieurs, voilà mon histoire. »

« Et le danger? s'écria l'un des auditeurs. — Comment, » ne voyez-vous pas, reprit un autre, que sans le départ de » Giulia, ce bon S*** courait le risque de faire la plus in- » signe folie, de tomber éperdûment amoureux d'une chan- » teuse publique, peut-être de l'épouser? que sais-je? Nous » sommes si faibles d'esprit, nous qui nous vantons de no- » tre force! Il fut un temps où, à la place de S***, moi, » qui vous parle, je serais parti pour l'Amérique par le » prochain paquebot. »

Edouard Monnais.

LETTRES

SUR

l'état actuel de la musique en France (1).

N° 2. *All' illustriss. sig.* D. MICHELE FREGGIOTTI,

C. C. C. D. C. D. S. S.

Roma.

. . . . C'est assez te parler de ma santé et du temps qu'il a fait à Paris; puisque tu exiges que dans mes lettres il y ait toujours l'article *musique*, je te dirai aujourd'hui quelques mots sur ce qui m'est arrivé ces jours passés; le fait est digne d'être conservé, car il ne se reproduit pas communément.

J'étais allé me promener dans un quartier éloigné de la ville que l'on appelle le *Marais;* là, je trouvai une grande rue, bien droite et bien alignée, plus large en vérité que notre *Corso*. Sur la droite était une petite église fort simple dans laquelle j'entrai pour faire ma prière. C'était jour de semaine, et je fus fort étonné d'entendre l'orgue sur lequel on préludait comme pour voir s'il était bien accordé : il y avait du reste un assez grand nombre de personnes dans l'église, et tout ce monde ne paraissait guère occupé à prier; en effet, ici l'on ne fête que le dimanche. L'orgue que j'entendais est, comme toutes les orgues de Paris, placé au-dessus de la porte principale, à l'opposite du chœur. Quand j'eus fait quelques pas dans la nef, je demandai à un jeune homme qui se trouvait près de moi quelle était cette cérémonie et ce que voulait dire cette fête qui se faisait sans flambeaux allumés et sans prêtres au chœur; il me répondit qu'il s'agissait d'une réception d'orgue. — Qu'est-ce, lui dis-je, qu'une réception d'orgue? — Voici en quoi cela consiste, me répondit-il : lorsque l'on construit un nouvel instrument pour une église, l'organier (2) va trouver trois organistes de la capitale et leur demande quel jour ils auront le temps de venir déjeuner chez lui (car tu sauras qu'en France toute affaire, de quelque genre qu'elle soit, doit commencer par un déjeuner, et n'en va pour cela ni mieux ni pire); comme un déjeûner est une chose pour laquelle on a toujours du temps, l'heure est bientôt fixée, et, entre la poire et le fromage, l'organier leur apprend qu'il vient d'achever la pose de l'orgue de telle église, et prie ses convives de vouloir bien venir l'essayer pour lui en dire leur avis : ces messieurs acceptent, trouvent presque toujours l'instrument excellent, et vont ensuite dîner chez le curé pour achever la journée. Mais écoutez, dit le jeune homme en s'interrompant tout-à-coup, les voici qui commencent : vous allez entendre trois hommes de grand mérite et de haute réputation.

Tu dois penser que, malgré ma défiance habituelle pour les hautes réputations, je me trouvai bien content de rencontrer l'occasion d'entendre en un même jour ce que Paris offrait de mieux sur cet instrument que j'ai tant aimé depuis mon enfance, et qui est aujourd'hui, chez nous surtout, tombé dans une telle dégradation que la rougeur me monte au front lorsque l'on me demande s'il y a de bons organistes en Italie.

Ce qui a le plus nui à l'orgue et rendu plus rares les habiles organistes, c'est que l'on a cru devoir se dispenser en beaucoup de lieux de jouer de la musique expressément écrite pour cet instrument : On s'est cru obligé d'*improviser*, et Dieu sait quel en a été le résultat. Cependant, toute compensation faite, le pays où l'on joue le plus de musique spécialement destinée à l'orgue, est aussi le pays où l'on joue le mieux : j'ai entendu en Allemagne d'excellents organistes; il est vrai que dans ce pays on ne mérite ce titre qu'après avoir fait de l'instrument une longue et sérieuse étude. « Personne, dit un auteur français que je laisserai parler parce que son opinion est en cela de tout point conforme à la mienne, personne ne se permet en Allemagne de faire entendre comme morceau improvisé toutes les sottises qui lui passent par la tête : ceux qui ne sont pas réellement improvisateurs ne s'avisent jamais de jouer d'idée; ils prennent des morceaux écrits, les étudient, et les font entendre à un public recueilli, un peu plus respecté, et, musicalement parlant, un peu plus respectable que celui qui fréquente d'ordinaire les églises de Paris. Écrites ou improvisées, les pièces que l'on exécute en Allemagne ne ressemblent jamais à ces banalités mélodiques si fort prisées ailleurs : là point d'airs de théâtre comme chez nous, point de contredanses et d'airs à boire comme en France; tout, sur l'orgue, au-delà du Rhin, doit être grave et sévère; l'improvisation consiste surtout à produire des suites de riches accords, quelquefois à présenter avec habileté les variations d'un motif principal, surtout sous le rapport harmonique. Ce genre est souvent un peu nébuleux, mais il peut être à plusieurs égards comparé à la fumée de l'encens, qui embaume l'atmosphère en l'obscurcissant. »

L'ancienne école française, dont à mon premier voyage on voyait encore d'illustres débris, n'existe plus : les Séjan, les Blin, les Marrigues, sont descendus dans la tombe et semblent avoir emporté leur art avec eux. Les maîtres qui ont rendu cette école célèbre n'étaient point de profonds harmonistes, mais ils avaient ce qui fait oublier une infinité de défauts; leur imagination était féconde, leurs idées franches, leurs inspirations heureuses, et comme ils possédaient à fond la connaissance de leur instrument, ils en déployaient sans effort toute la richesse. Parmi leurs successeurs, la plupart de ceux que j'ai entendus n'offrent aucun de ces avantages. Tout chez eux est pâle et dépourvu de caractère sans qu'ils en soient plus savants pour cela. On dit ici que ce n'est pas seulement à eux qu'il faut s'en prendre, car, outre que les émoluments de leurs places sont des plus minces, il paraît que souvent les administrateurs des paroisses, dépourvus de toute connaissance musicale, font les choix à tors et à travers, refusant de s'en rapporter aux personnes les plus versées dans la matière, et, quand par hasard ils consultent quelqu'un, s'adressent souvent à des gens qui n'entendent rien en pareille matière.

Je reviens à ma visite à l'église de la rue ··· A peine fus-je assis que l'un des trois commissaires pour la réception de l'orgue commença. Pendant le premier morceau qu'il fit entendre, je retrouvai beaucoup de la manière française des anciens organistes que j'avais entendus, et m'étant informé du nom de l'exécutant, on me dit que c'était M. Séjan dont j'avais jadis pu entendre le père. En recueillant mes souvenirs à ce sujet, je me rappelai parfaitement ce musicien que j'avais personnellement connu; il était fort gros, et habillé comme sous Louis XVI, je crois même qu'il porta toujours l'épée. Sa fin fut remarquable, il mourut dans l'escalier de son orgue, ayant absolument voulu toucher les vêpres un jour de grande fête, bien qu'il se sentit fort malade, et même qu'il prévît sa fin prochaine; il avait été merveilleusement inspiré le matin de ce même

(1) Voir la *Revue et Gazette musicale de Paris*, du 25 juillet 1839.

(2) Organier, pianier, flûtier, violinier, etc.; facteurs d'orgues, de pianos, de flûtes, de violons, etc. Ces mots sont employés dans le *Manuel de musique* pour désigner le métier, comme les mots en *iste* pour désigner la profession. (*Note du traducteur.*)

jour; ses improvisations avaient été réellement sublimes, et tout le monde s'était extasié sur ce beau talent qui ne vieillissait point. Hélas! c'était le chant du cygne. Son fils, ancien organiste de la chapelle du roi Charles X, est assurément fort habile sur son instrument, et il en connait bien les ressources; seulement j'ai trouvé que souvent ses idées manquaient un peu de chaleur; il chante élégamment, et son harmonie est claire et correcte, j'y désirerais parfois plus de profondeur.

Quand il eut fini, un autre prit sa place. Chez celui-ci tout était moderne quant aux formes, et il était facile de s'apercevoir qu'il devait être encore fort jeune; cependant il n'y avait pas le moindre désordre dans la succession de ses idées, il était toujours maître de lui, et je n'ai jamais entendu de morceaux dont la conduite fût plus régulière, les phrases plus carrées, et les périodes mieux arrondies; pour ce qui est de la qualité même des idées, elle m'a paru quelquefois faible; le style tout moderne de cet organiste semble astreint à un trop petit nombre de formes; du reste son exécution est admirable, et la réputation dont il jouit à Paris me semble tout-à-fait méritée : j'ai su qu'il était aussi excellent accompagnateur au piano, et qu'il réussissait fort bien à écrire pour l'orchestre. Il se nomme Fessy, et l'*y* de son nom te prouve assez que ce n'est pas un compatriote.

Le troisième commissaire a commencé ensuite : il semble viser surtout à l'originalité, et quelquefois ses efforts sont couronnés de succès; son improvisation m'a paru un peu longue, mais elle avait beaucoup de parties intéressantes et neuves à certains égards : ainsi j'ai entendu des effets de *crescendo* auxquels je n'aurais jamais cru que l'orgue pût se prêter, et que M. Simon (c'est le nom de cet artiste) obtient au moyen de combinaisons dont on avait jusqu'à présent ignoré l'usage.

Somme toute, je n'ai pas été mécontent du hasard qui m'a procuré l'occasion d'entendre en un même moment trois des plus célèbres organistes de la capitale. Tu vas voir cependant que je ne suis pas au bout; mais je veux d'abord te dire un mot de l'instrument que l'on essayait. Avant tout il faut que tu saches que les orgues de France sont, en général, conçues et construites dans des principes fort différents des nôtres; nous nous contentons d'ordinaire d'un petit nombre de registres et d'un seul clavier : ici l'on trouve communément des orgues à deux, trois, quatre et cinq claviers, sans parler de la pédalière; il y a presque toujours le grand orgue et le petit orgue que l'on appelle le *positif;* quant aux registres, il y en a tant que l'on ne s'amuse pas à les compter. La plupart des grandes orgues de Paris sont fort anciennes; et tout ce qui, en ce genre, date d'une époque moderne, est assez médiocre. La montre n'est pas, comme chez nous, surchargée de dorures; elle est en bois de chêne sans aucune peinture, mais offre des détails de sculpture souvent fort remarquables. La partie mécanique des instruments anciens est presque toujours grossière, mais la partie harmonique est quelquefois parfaite et d'un effet admirable. Je t'avoue que je n'ai jamais entendu dans toute l'Italie un instrument qui, pour la plénitude du son, la beauté des basses et le charme des jeux de récit puisse se comparer avec les orgues de Saint-Sulpice, de Notre-Dame, de Saint-Etienne, etc. Quand il arrive aux Parisiens de me demander s'il y a des instruments pareils en Italie, je suis obligé de leur répondre que les nôtres sont bons à d'autres égards, et je leur cite comme un chef-d'œuvre de mécanique auquel ils n'ont rien à opposer le fameux orgue de Saint-Alexandre à Bergame, construit en 1782 par les célèbres Serassi. Je ne sais si je t'en ai jamais parlé. Sa combinaison est vraiment des plus singulières. Il offre la réunion de trois orgues en un seul, et possède en tout une centaine de registres. Le buffet qui se trouve dans le chœur du côté de l'épître a trois claviers : le clavier supérieur sert pour le premier grand orgue placé du même côté, le second clavier correspond à un orgue d'écho placé dans l'intérieur, enfin le troisième clavier agit sur un autre grand orgue placé du côté de l'évangile, en face du premier, à une distance de *cinquante-cinq brasses*, au moyen de ressorts qui passent sous terre, et dont l'exactitude est telle qu'il n'y a pas le moindre retard dans les sons qui se font entendre aussitôt que l'on a posé le doigt sur les touches. Le premier grand orgue peut être joué avec l'orgue d'écho, et ce qui est plus extraordinaire, les deux grandes orgues marchent parfaitement ensemble. On conçoit sans peine quelle prodigieuse puissance doivent avoir deux instruments dont la qualité individuelle est excellente lorsqu'ils se trouvent ainsi réunis.

Presque tout le monde s'était levé après que le troisième des juges du concours eut achevé; j'avais suivi la foule, et j'étais déjà sur les marches de l'édifice; l'idée me vint de rentrer pour examiner plus en détail le plan de l'église, car de tableaux il n'en faut pas parler. En faisant quelques pas, je vis que l'on dirigeait vers l'escalier de l'orgue un homme déjà avancé en âge, quoique moins vieux que moi; je l'avais déjà remarqué pendant la réception; il s'était tenu modestement caché derrière un pilier, mais il avait paru porter aux morceaux exécutés cette attention de l'expérience qui se manifeste presque involontairement sur le visage du connaisseur. Je suivis des yeux sa tête chauve lorsqu'il fut arrivé à la tribune, et je le vis avec grand plaisir s'asseoir au clavier. Tu vas peut-être me demander quel plaisir je pouvais avoir en cela? le voici. D'abord je m'étais douté que cet homme était artiste, et l'on est toujours content de deviner juste, cela satisfait l'amour-propre; en second lieu, j'étais bien aise d'entendre toucher celui qu'à la rigueur je pouvais dire être de mon époque. A peine eut-il mis les mains sur le clavier que le petit nombre de personnes qui se trouvait dans l'église demeura immobile et comme placé sous une influence magique.

Noi eravam tutti fissi ed attenti
Alle sue note.

Pour moi, je demeurai véritablement anéanti et tout-à-fait hors de moi, hors de la musique actuelle, hors du monde d'ici-bas. Le début était vraiment étourdissant, et l'on aurait pu craindre que l'exécutant ne se fourvoyât si l'on avait pu faire autre chose que suivre son jeu vraiment admirable et hors de proportion avec ce que j'ai entendu de mieux sur l'orgue. Il attaqua une fugue d'un mouvement rapide accompagnée d'un contre-sujet chromatique, avec une telle exactitude de mesure et un jeu si bien lié, si savamment ménagé, et en même temps articulé avec une telle précision, que dans cette multitude de notes, dans cette harmonie si compliquée et n'ayant jamais moins de trois parties, tout se dessinait clairement et pouvait se distinguer sans effort. Quand le morceau fut fini, il en toucha quelques autres toujours admirables de style et d'exécution. Je n'ai de ma vie rien entendu de plus convenable sur l'orgue; ce n'était ni une sévérité outrée dans la succession et l'enchaînement des accords, ni des écarts d'une imagination vagabonde; tout était admirablement et régulièrement posé; la perfection en ce qui concerne la composition et l'exécution de la musique d'orgue ne se conçoit pas autrement. Tout ce que cet excellent organiste a joué était-il improvisé? Je n'ose le croire; mais on n'en demande pas tant, et d'ailleurs un talent aussi élevé que celui-là, aussi étranger à tout ce qui peut ressembler au charlatanisme, donne les choses pour ce qu'elles sont, et il n'est pas douteux qu'il n'ait dit à ceux qui eurent le bonheur de lui parler après sa brillante

apparition : — Ceci était de Bach, cela est de moi, sans même attendre qu'on le questionnât. Je l'attendis vainement pour lui balbutier un compliment dont il n'avait assurément pas besoin, mais qui, de la part d'un étranger, aurait eu au moins le mérite du désintéressement et de la bonne foi; je ne pus le voir, il s'était éclipsé après son dernier morceau. Presque toujours la modestie est compagne du vrai mérite. Il ne faut pas te dire si je mis de l'empressement à savoir quel était le nom du grand artiste qui venait de me causer une si vive impression : j'ai su qu'il se nommait Boely. C'est encore par un y, malheureusement pour notre gloire.

Grande a été ma surprise quand on m'a dit que cet artiste dont le jeu si pur, si classique, si consciencieux, devrait avoir au moins quelques imitateurs (on n'en peut espérer un grand nombre dans le siècle où nous vivons) était assez peu connu à Paris; cela ne peut s'expliquer que par le détestable goût qui règne aujourd'hui; en effet, je parierais que M. Boely n'a jamais avili son beau talent jusqu'à jouer tant de misérables productions qui font les délices des salons parisiens et le désespoir des gens de goût : il s'est formé à l'école des grands maîtres; c'est Scarlatti, Bach, Haendel qu'il a surtout étudiés; il est, m'a-t-on dit, arrivé à savoir par cœur leurs plus beaux ouvrages; il a lui-même composé quantité de musique dans le goût de ces immortels compositeurs; il n'a presque rien publié, et peut-être, hélas! aurait-il de la peine à trouver un éditeur. J'ai demandé quel avait été le maître de M. Boely; chose étonnante, il paraît que c'est une femme, madame de Montgeroult, que j'ai connue autrefois, mais tout porte à croire qu'il s'est surtout formé par lui-même. Chose non moins étonnante, cet habile musicien qui mérite si bien le beau titre d'organiste n'est attaché à aucune des églises de Paris; c'est qu'il ne cherche point à se pousser, à se ménager des succès, à se faire des prôneurs. Depuis trente ans (car il peut avoir aujourd'hui une cinquantaine d'années) il converse avec les grands maîtres qui composent sa bibliothèque musicale; ils sont ses amis et ses consolateurs, et souvent, sans doute, dans le silence de la nuit, il entend autour de lui leurs applaudissements, les seuls auxquels il aspire; et comment n'y aurait-il pas droit? il est profond comme eux, comme eux inspiré, comme eux sublime.

Adieu, cher et véritable ami. Je ne m'excuse pas de la longueur de ma lettre; je t'y parle du mérite trop peu connu d'un de ces hommes selon notre cœur, qui, méprisant les ressources de l'intrigue et du charlatanisme, cultivent l'art pour lui-même, et se contenteraient au besoin des jouissances qu'il procure et qu'il n'est heureusement donné à personne de leur ravir. Qui sait? peut-être suffira-t-il quelque jour d'un génie de cette espèce pour ramener le bon et le vrai goût, ce goût qui prise par-dessus tout les travaux élevés et consciencieux. Peut-être que cet heureux réformateur est déjà né, et croît en silence dans quelque école ignorée.

> *Nella rupe sua natia*
> *Freddo il sasso par che sia,*
> *Ed in se di mille e mille*
> *Lucidissime scintille*
> *Par accoglie lo splendor.*

Applaudir au triomphe ou du moins assister à la manifestation de ce messie de la musique est une des plus douces illusions dont nous puissions bercer notre vieillesse.

Adieu derechef. Ton affectionné,

GIUSEPPE GAGLIARDI.
C. C. G. D. C. D. S. S.

THÉATRE-ITALIEN.

LA SONNAMBULA.

Les chanteurs italiens ne sont pas seulement remarquables par leur talent; leur zèle les met aussi hors de ligne. Jeudi dernier, c'était la reprise de *la Sonnambula*; tout-à-coup Rubini éprouve une de ces indispositions qui triomphent des volontés les plus fermes. La foule arrive, la salle se remplit, le spectacle commence : Sinico reçoit la mission pénible de remplacer Rubini le cahier à la main. Combien d'autres chanteurs se seraient reposés pendant huit jours! Au contraire, le surlendemain, l'excellent artiste reprend sa place et chante mieux que jamais. Voilà comment il se fait qu'avec un petit nombre de sujets, presque toujours employés dans toutes les pièces, le répertoire italien marche régulièrement, sans vicissitudes, sans catastrophes.

Autant et plus que les autres ouvrages de Bellini, la partition de *la Sonnambula* est empreinte d'inégalité, faible et nulle dans quelques parties, admirable dans quelques autres. Souvent à la mesquinerie du style, à l'indigence de l'orchestre, on croirait entendre une vieille partition de Guglielmi, de Fioravanti, et puis il arrive soit une mélodie charmante, soit une grande et belle inspiration qui transporte l'auditeur dans une toute autre sphère. Le sujet convenait singulièrement au génie musical du jeune maestro qui en a rendu la mélancolie et la tendresse avec un charme irrésistible. C'est aussi dans ce genre d'expression que Rubini excelle par dessus tous ses rivaux : c'est là que son âme se révèle et que le chanteur s'élève au plus haut degré de puissance dramatique. Jamais on n'a vu de désespoir plus touchant que celui d'Elvino, lorsqu'il se croit certain de la trahison d'Amina; jamais on n'a entendu d'accents plus déchirants. Quelle profonde et amère douleur dans cet air si simple : *Il più tristo de' mortali!* Combien le pauvre Bellini n'a-t-il pas dû se trouver heureux, dans son existence si rapide et si brillante, d'avoir rencontré un artiste qui sympathisât si intimement avec ses idées et ses émotions!

Madame Persiani chante et joue parfaitement le rôle d'Amina. Sous le rapport de la hardiesse et de la force, elle a fait depuis deux ans des progrès extraordinaires. Son talent ne doit pas moins à l'art qu'à la nature, et c'est un talent de premier ordre. Elle ose beaucoup, mais elle n'ose qu'à coup sûr, et jamais le succès ne trompe son espoir, jamais une note incertaine ne se glisse dans ses plus aventureuses fioritures. Il paraît que les indispositions, les migraines, les caprices ne sont pas non plus à son usage.

La *Sonnambula* ne demande réellement que deux chanteurs, dont une chanteuse. Heureux système! Faites donc un opéra français qui dure près de trois heures avec une telle simplicité de moyens. Pour être juste, il faut dire qu'un autre compositeur que Bellini eût donné plus d'importance aux rôles du comte, de l'hôtesse et de la mère : ces trois personnages restent plongés dans une obscurité profonde, sauf le petit nombre de mesures que mademoiselle Amigo chante assez mal, et la cavatine que Morelli chante assez bien.

M.

Nouvelles.

*** Le roi vient de faire remettre par son aide-de-camp, à M. Moscheles, un magnifique nécessaire de voyage, et à M. Chopin une belle coupe en vermeil, pour prouver à ces grands artistes la satisfaction et le plaisir qu'ils ont procuré à Saint-Cloud à la famille royale.

*** Madame Casimir, cette charmante cantatrice que nous avons entendue long-temps à l'Opéra-Comique, est a Paris. Nous espérons qu'elle se fixera de nouveau parmi nous.

*** M. Berlioz donnera un grand concert au Conservatoire, le 24 novembre prochain, on y entendra pour la première fois sa nouvelle symphonie intitulée: *Roméo et Juliette*, dans laquelle l'auteur a mis en œuvre avec l'orchestre trois chœurs différents et trois voix récitantes : l'action y est exposée par un groupe de quatorze voix qui, sur une espèce de mélopée, à l'exemple du chœur antique, moralisent sur les évènements. La dernière scène de cette grande composition tirée de Shakespeare, comme tout le reste, mais qu'on supprime ordinairement aux représentations du drame anglais, offrait au musicien un magnifique sujet qui n'avait pas encore été traité, c'est la réconciliation des Capulets et des Montaigus sur le tombeau des deux amants. Les vers sont de M. Emile Deschamps.

*** M. le ministre de l'intérieur vient d'accorder aux enfants d'Adolphe Nourrit une indemnité annuelle de 1,800 fr. Cette somme sera versée aux mains de leur tuteur, qui sera libre de l'employer selon les besoins de chacun d'eux, et d'après l'appréciation qu'il en fera en père de famille. L'idemnité ne cessera d'être payée qu'à la majorité du dernier enfant.

*** Spohr vient d'écrire une nouvelle symphonie en 4 parties, dans laquelle il a cherché à peindre 4 époques de l'art musical. La première partie est, dit-on, écrite dans la manière de Haendel; la deuxième, dans la manière de Mozart; la troisième, dans celle de Beethoven; et la quatrième dans le style de 1839. Cette symphonie sera exécutée incessamment a Leipzig.

*** Le prince royal de Hanovre vient de publier une brochure qui a pour titre : *Réflexions sur les effets et les propriétés de la musique*. Cette brochure est écrite en langue allemande.

*** Bochsa et madame Bishop, les fugitifs de Londres, ont donné un concert a Copenhague où ils ont obtenu du succès.

*** Les principaux chanteurs de la chapelle de la reine d'Angleterre ne comptent pas moins de 367 ans, savoir: M. Rield (ténor) 70 ans; M. Sule (basse) 60 ans; M. Evans (tenor) 61 ans; M. Hawes (basse-taille) 58 ans; M. Clarke (basse-taille) 57 ans; et M. Knyvett (ténor) 60 ans. On dit que la reine a peu de goût pour la bonne musique; la plus grande partie de l'ancienne chapelle, qui n'était pas mauvaise, est congédiée et remplacée par un orchestre d'harmonie militaire. Il paraitrait que la reine préfère les ophycléides, les trombones et les timbales, et toutes sortes de cors, à tous les autres instruments. Elle visite souvent le Théâtre-Italien.

*** L'orchestre des concerts de la rue Vivienne, ci-devant Musard, sous la direction habile de M. Fessy, s'est déjà fait entendre deux fois au théâtre des Variétés, et il promet dans la même salle encore *quatre concerts*. Nous avons trouvé un progrès sensible dans l'exécution, et nous ne pouvons douter que l'administration de l'ancienne salle ne fasse des efforts pour la réouverture, qui profitera à ses intérêts et aux plaisirs du public.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Lille*. — Un des rédacteurs de la *Gazette musicale*, actuellement dans cette ville, nous adresse la note suivante: « Je viens d'assister à Lille à une représentation de *la Juive*, et je ne veux pas tarder à vous exprimer toute la satisfaction que m'a fait éprouver la bonne exécution de ce bel ouvrage. Le ténor Wimphen est un artiste remarquable, plein de chaleur, et possédant une très bonne méthode. Malheureusement il a la voix faible, il est gauche et emprunté sur la scène. Une particularité du talent de Wimphen, c'est qu'il pousse l'imitation de Duprez à un degré qui en fait presque un Sosie du célèbre chanteur. Il est certain que c'est le même genre de voix, la même émission du son, la même méthode, presque la même taille; il y a cependant la différence qui existe entre une assez faible copie de Raphaël et l'original. — Mademoiselle Klotz est très goûtée du public Lillois; elle mérite des encouragements et a fait de très grands progrès. Le reste est médiocre, mais l'ensemble est satisfaisant. Les chœurs ne vont pas mal, l'orchestre est excellent, et j'ai remarqué que pour faire marcher les chœurs et l'orchestre, le chef n'était pas obligé de frapper à tour de bras sur son pupitre comme on le voit souvent à Paris. — J'ai demandé si le théâtre de Lille avait trois ou quatre cent mille francs de subvention, et on m'a répondu qu'il ne recevait pas un sol. Alors, j'ai trouvé que, proportion gardée, il était infiniment mieux administré que l'Opéra. — Malice à part, je puis vous affirmer que M. Halevy aurait battu des mains à cette exécution de son superbe opera. — On parle toujours à Lille du beau festival de l'année dernière et du *Lacrymosa* de Berlinz, qui y a produit tant d'effet. Il serait à désirer que de semblables solennités se renouvelassent plus souvent.

*** *Rouen, 6 novembre*. — Nous attendons avec impatience la première représentation de l'opéra *les Treize*, d'Halevy. Les affiches l'annoncent enfin pour jeudi prochain. Les véritables amateurs de musique ne doutent pas d'un beau succès.

*** *Aire (Pas-de-Calais)*. — Voilà une très petite ville dans laquelle l'enseignement musical se propage et obtient de bons résultats. Un chœur de vingt à vingt-cinq exécutants se réunit à l'église tous les dimanches; on exécute des chants à quatre parties et avec beaucoup d'ensemble. C'est un fait à constater et à encourager. Dans des villes voisines plus importantes, à Saint-Omer, par exemple, on est loin d'avoir le même résultat.

*** *Cambrai*. — La musique va renaitre à Cambrai, grâce aux efforts de M. E. Bouly, qui a fondé et qui dirige avec goût et zèle un cours gratuit d'ouvriers. Nous tiendrons nos lecteurs au courant des résultats de cette nouvelle institution.

Saint-Quentin. — Il y a à Saint-Quentin une troupe d'opéra; il est impossible d'examiner quelque chose de plus charivarique et de plus anti-musical. Nous avons assisté à une représentation du *Chaperon rouge*, pendant laquelle l'ombre de Boïeldieu a dû bien souffrir. Cette ville est presque nulle sous le rapport musical, bien qu'elle compte quelques artistes distingués, et notamment MM. Courtois, professeur de violon, et Neukomm. Ce dernier est un homme d'une haute instruction et d'un goût parfait. Il a fait lui-même l'éducation musicale de ses deux filles, qui ont un talent très élevé sur le piano.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Londres*. — Le catch club est la plus ancienne réunion pour la propagation de la musique vocale (Liedertafel). Ce club a été créé en 1761. D'abord il se composait de huit membres, un peu plus tard de vingt-quatre, parmi lesquels les personnages du rang le plus élevé. Actuellement le catch-club compte cinquante-huit membres ou membres honoraires.

— On vient de représenter au théâtre de Druri-Lane *le Lac des fees*, dont la musique a été *adaptée au goût anglais* (traduisez): la musique d'Auber changée en chants écossais et irlandais.

*** *Berlin*. — La centième représentation de *la Vestale*, de Spontini, a eu lieu ici le 6 octobre.

*** *Weimar, le 30 octobre*. — Hier soir, on a donné sur le théâtre Grand-Ducal de notre ville la première représentation d'*Anselmo Lancia*, opéra-comique en deux actes, l'une des deux pièces que M. Charles Antoine de Goëthe, neveu de l'illustre écrivain de ce nom, a mises en musique pour cette scène. Cet ouvrage, qui annonce dans le jeune compositeur une imagination vive, brillante et féconde, a obtenu un plein succès.

L'autre opéra de M. de Goëthe appartient au genre tragique, et porte ce titre: *Der Fluchtling* (le Fugitif). Il ne sera mis à l'étude qu'au mois de février prochain.

*** *Vienne*. — Le 10 novembre la grande fête musicale, préparée depuis long-temps, aura lieu ici. Le morceau capital sera l'oratorio de *Paulus*, de Mendelsohn, que ce jeune et déjà célèbre auteur dirigera lui-même. Lizt sera pour cette époque a Vienne; on ne sait pas encore s'il embellira la fête musicale par son beau talent.

*** *Toeplitz*. — M. J. Wolfram, maire de Toeplitz, et connu en Allemagne par plusieurs opéras qui ont obtenu assez de succès, vient de mourir. Les ouvrages dramatiques de ce compositeur représentés jusqu'à ce jour sont: *La Rose enchantée*, *le Moine de la montagne* et *le Castel de Condra*.

*** *Munich*. — On a donné ici, le 25 octobre, une représentation du *Don Juan* de Mozart en honneur de la famille de Mozart. La recette brute était destinée à la souscription du monument de l'illustre maître, qui sera bientôt élevé à Salzbourg, sa ville natale. Le roi de Bavière avait formellement invité la veuve de Mozart d'assister à cette représentation.

Le Directeur, MAURICE SCHLESINGER.

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

6e Année. — 1839. REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS, N° 58.

JOURNAL DES ARTISTES, DES AMATEURS ET DES THÉATRES;

REDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, F. BENOIST, (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, CASTIL-BLAZE, PHILARETE CHASLES, F. DANJOU, STEPHEN HELLER, EDME SAINT-HUGUÉ, ELWART, FETIS père (maître de chapelle du roi des Belges), AD. GUÉROULT, JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, G. LEPIC, LISTZ, MARX, CHARLES MERRUAU, EDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, H. PREVOST, L. RELLSTAB (rédacteur de la GAZETTE DE BERLIN), GEORGES SAND, J.-G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT A LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE.

Paris.	Départ.	Étrang.
3 m. 8	9 »	10 »
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	34 »	38 »

La Revue et Gazette Musicale paraît le dimanche et le jeudi de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la *Revue et Gazette Musicale de Paris*, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; et chez tous les marchands de musique de France.

Prix d'abonnement à la *Revue et Gazette Musicale*, 30 fr. par année.

IL SERA DONNÉ CHAQUE MOIS UNE LIVRAISON des *ARCHIVES CURIEUSES DE LA MUSIQUE*, et un *fac simile* de l'écriture de musiciens célèbres.

ANNONCES : 50 c. la ligne de 28 lettres.

Paris, Dimanche 10 novembre 1839.

SOMMAIRE. Le poëte et le compositeur, par T. F. A. Hoffmann. — Académie royale de musique : *La Sylphide*. Débuts de mademoiselle Lucile Grahn. — *Revue critique* : Méthode de vocalisation, par A. Panseron; par H. Blanchard. — Méthode de contrebasse à quatre cordes, de Gouffé; par Hippolyte Prévost. — Nouvelles. — Annonces.

MM. les abonnés recevront avec le présent numéro : *Mi manca la voce de Mose*, pour le piano, par *Sigismond Thalberg*.

LE POËTE ET LE COMPOSITEUR,

PAR E.-T.-A. HOFFMANN (1).

L'armée ennemie était aux portes de la ville, le canon tonnait, et les bombes sifflaient dans l'air sillonné par leurs traînées de feu. Pâles de terreur, les habitants se réfugiaient en hâte dans les maisons, et l'on n'entendait dans les rues désertes que le galop retentissant des patrouilles de cavalerie qui, tout en maugréant, chassaient devant elles dans les retranchements les soldats retardataires.

Ludwig seul, assis devant son piano, dans sa petite chambre retirée, était plongé dans le monde fantastique et sublime de ses rêveries. Il venait de terminer une symphonie où il s'était efforcé de reproduire les plus intimes pressentiments de son imagination exaltée, où il avait voulu exprimer, à l'instar de Beethoven, par une harmonie divine, les merveilles du pays des songes, cette région dorée où nous transportent parfois de si voluptueuses extases; il osait même espérer que ses accords, éclos sous l'inspiration de la féerie, prévaudraient aussi sur le prosaïsme de notre vie mesquine, et sauraient captiver ceux qui en subissent les lois triviales par le charme idéal de leur mélodie!

Tout-à-coup l'hôtesse entra en se récriant comment il pouvait jouer du piano au milieu de la terreur et de la détresse universelles, et s'il voulait d'ailleurs se laisser tuer dans sa mansarde. Ludwig cherchait encore à comprendre le sens de ces paroles, quand une bombe flamboyante vint heurter au moment même contre la toiture, et fit voler des éclats de vitres dans la chambre avec un grand fracas. L'hôtesse se sauva en criant, et Ludwig mettant sous son bras l'objet le plus précieux qu'il possédât, la partition de sa symphonie, descendit sur ses traces à la cave.

Tous les locataires y étaient déjà rassemblés. Le marchand de vins du rez-de-chaussée, dans un accès de libéralité tout-à-fait contraire à ses habitudes, avait livré deux douzaines de bouteilles de son meilleur vin; les femmes, de leur côté, fidèles à leur prévoyance caractéristique pour tout ce qui regarde les besoins du corps, n'avaient pas oublié, malgré l'effroi dont elles paraissaient saisies, d'apporter dans d'élégants paniers de ménage. quelques bonnes provisions de bouche, de sorte qu'on se mit à boire et à manger de compagnie; et bientôt, à l'état d'inquiète stupeur qu'avait produit la crainte du danger succéda un bien-être général, et cette mutuelle confiance qui fait trouver à chacun une garantie de sûreté personnelle dans la poignée de main donnée à son compagnon d'infortune. C'est dans ces occasions-là que les mille petites façons et les révérences de cérémonie, apprises à l'école d'une minutieuse étiquette, s'oublient dans la course rapide dont la main de fer du destin bat la mesure large et sonore. Des gens qui se saluaient à peine quand ils se rencontraient sur leur palier étaient as-

(1) Cet intéressant article du célèbre auteur des *Contes fantastiques* n'a jamais été publié en France.

sis là côte à côte, les mains entrelacées, et s'abandonnant sans réserve, avec une égale cordialité, aux épanchements les plus intimes. Bref, la commune détresse fut bientôt oubliée, et l'idée d'un péril de mort imminent céda peu à peu la place à une causerie pleine d'enjouement et de vivacité.

Les coups de feu devenaient de plus en plus rares, et déjà quelques uns parlaient de remonter, alléguant l'absence du danger. Il se trouva même un ancien militaire qui, s'appuyant avec suffisance du témoignage de Vauban, et non sans avoir laissé tomber d'abord deux ou trois mots instructifs sur le système de fortifications chez les Romains et sur les effets de la catapulte, démontra que toute appréhension était puérile, attendu que la maison était au dehors de la ligne du tir. Il parlait encore quand un boulet vint heurter contre les briques qui marquaient le soupirail et en lança plusieurs dans la cave. Il n'en résulta pourtant aucun accident, et le stratégicien, en sautant lui-même sur la table d'où le choc des briques avait renversé les bouteilles, pour y vider un rouge-bord et défier le premier boulet à venir, acheva de rendre le courage à toute la compagnie. Cette panique fut en effet la dernière, la nuit se passa tranquillement, et l'on apprit le lendemain matin que l'armée française avait pris une autre position et cédé volontairement la ville à ses ennemis.

Au moment de l'abandon de la cave, des cavaliers étrangers parcouraient déjà les rues, et des placards publics promettaient aux habitants sûreté et protection. Ludwig, curieux d'un nouveau spectacle, se mêla aux groupes variés qui se dirigeaient vers la porte de la ville par où venait d'entrer l'état-major de l'armée alliée, tout brillant d'uniformes splendides et précédé d'une musique retentissante. Quel ne fut pas son étonnement en reconnaissant à deux pas de lui, dans une groupe d'aides-de-camp, son ami Ferdinand, le plus intime de ses camarades d'université, caracolant sur un alezan superbe, mais dans une tenue très simple et le bras gauche en écharpe.

« C'est lui ! c'est lui-même, sur mon âme ! » s'écria Ludwig involontairement, mais il dut renoncer à suivre son ami entraîné par le rapide galop de son cheval. Il regagna donc tout pensif sa petite chambre, où il essaya vainement de se livrer au travail. Cette rencontre inespérée d'un ancien ami, qu'il avait totalement perdu de vue depuis plusieurs années, absorbait toutes ses pensées, et le souvenir de cette joyeuse amitié évoquait dans son esprit, avec tout le charme de la réalité, la brillante époque de sa jeunesse. Alors Ferdinand ne montrait pas le moindre penchant pour la carrière militaire : il était dévoué aux muses corps et âme, et mainte production de son génie poétique semblait avoir révélé sa vocation véritable. Aussi Ludwig avait-il peine à comprendre la métamorphose de son ami, et il brûlait d'envie de l'entretenir, sans savoir comment s'y prendre pour le retrouver.

Cependant la ville devenait de plus en plus animée. Une grande partie des troupes alliées y opéra son passage, et les princes étrangers qui les commandaient y prirent quelques jours de repos. Mais plus l'affluence devenait grande au quartier-général, plus Ludwig voyait s'affaiblir son espoir de retrouver son ami d'enfance, quand, dans un café peu fréquenté d'un faubourg retiré, où Ludwig allait d'ordinaire prendre son frugal repas du soir, Ferdinand vint se jeter à l'improviste dans ses bras avec une exclamation de plaisir et de surprise.

Ludwig demeura sans voix, car une certaine émotion pénible venait corrompre dans son cœur la joie de cette réunion si ardemment désirée. Ainsi quelquefois dans nos rêves, au moment même où nous serrons dans nos bras les amis qui nous sont le plus chers, il arrive que ces flatteuses images subissent tout-à-coup une étrange métamorphose, et qu'une ironique fantasmagorie vient détruire l'illusion enchanteresse. — Ce tendre nourrisson des muses, le chantre harmonieux de mainte idylle langoureuse, que Ludwig se représentait le front ceint d'une auréole romantique : il avait peine à le reconnaître, sous son casque au cimier étincelant, un sabre lourd et résonnant pendu à sa ceinture, et son ton de voix si complétement modifié par un accent plein de rudesse et d'énergie.

Le bras en écharpe du jeune officier attira le regard attristé de Ludwig qui remarqua ensuite la décoration attachée sur la poitrine de son ami. Alors Ferdinand étendant vers lui son bras droit pour le serrer de nouveau contre son cœur : « Je sais, dit-il, quelle pensée t'agite en ce moment et quels souvenirs cette rencontre a réveillés en toi. — La patrie a jeté le cri d'alarme, et je n'ai pas balancé à répondre à son appel. Cette main qui n'était encore habituée qu'au maniement de la plume, s'est armée d'une épée avec autant de joie et d'ardeur qu'en doit inspirer une cause aussi sainte à tout homme que de lâches penchants n'ont point prédestiné à l'esclavage. Mon sang a déjà coulé sur le champ de bataille, et un heureux hasard qui rendit le prince témoin de mes efforts pour accomplir mon devoir, m'a valu cette croix d'honneur ; mais, crois-le bien, Ludwig, ces cordes intimes qui vibraient en moi, et dont l'harmonie trouvait dans ton cœur un fidèle écho, sont toujours intactes. Oui, mon ami, à la suite de mêlées terribles et sanglantes, commis à la garde de postes isolés, tandis que mes cavaliers sommeillaient étendus auprès des feux du bivouac, plus d'une fois j'ai composé, livré à de riches inspirations, des vers qui m'encourageaient moi-même dans la noble tâche de combattre pour mon pays et la liberté. »

Ludwig, à ces paroles, sentit son âme s'épanouir; et quand Ferdinand, après l'avoir suivi dans un cabinet particulier, eut déposé son casque et son sabre, il lui sembla qu'il retrouvait enfin son ami d'autrefois, qui n'avait emprunté ce déguisement que pour jouir de sa méprise, et crut n'avoir été que le jouet d'une illusion passagère. Enfin, les deux amis s'étant attablés devant le modeste repas qu'ils avaient commandé, et des idées fraîches et riantes s'étant éveillées en eux au choc joyeux de leurs verres, ils virent bientôt rayonner autour d'eux les douces images d'un passé plein de charmes, et la puissance des souvenirs évoquant tour à tour mille apparitions de leur heureuse jeunesse et de leur commun enthousiasme pour la vie d'artiste, ils s'abandonnèrent sans réserve au délicieux prestige de ces mutuels épanchements.

Ferdinand s'enquit instamment auprès de Ludwig du résultat de ses travaux depuis leur séparation, et il témoigna beaucoup d'étonnement d'apprendre que son ami n'était pas encore parvenu à faire représenter, ni même à composer une partition d'opéra, par le motif qu'il n'avait jusqu'ici trouvé aucun poëme dont le sujet et l'arrangement eussent provoqué en lui une inspiration véritable.

— Comment ! dit Ferdinand, avec l'ardeur et la fécondité de ton imagination, possédant d'ailleurs la théorie de ton art comme tu la possèdes, comment n'as-tu pas depuis long-temps composé un opéra ?

Ludwig.— Je ne dis pas que je ne sois peut-être capable, en effet, d'imaginer un bon sujet d'opéra. Plus d'une fois même, durant la nuit, lorsqu'une légère excitation fébrile me jette dans ce vague état de rêverie qui tient autant de la veille que du sommeil, j'ai eu, non seulement l'idée, mais jusqu'à la représentation vivante d'opéras magnifiques dont je m'imaginais être l'auteur. Mais quant au don de retenir et de fixer par écrit ces sensations fugitives, je crois en être dépourvu. Et pourquoi voudrait-on exiger que nous autres compositeurs fussions doués, pour écrire un poëme, de ce savoir-faire pratique indispensable dans tous les arts

à la réussite d'une œuvre, mais qu'on n'acquiert que par une assiduité constante et un exercice habituel? Enfin, lors même que j'aurais le talent de dramatiser avec goût et de versifier élégamment un sujet donné, je ne me hasarderais pas encore à composer tout seul un poëme d'opéra.

Ferdinand.— Mais personne ne pourrait mieux pourtant se plier à tes idées musicales que toi-même.

Ludwig. — Oui, cela est vrai. Cependant, il me semble que le compositeur qui entreprendrait de versifier le texte d'un opéra, serait dans la même position qu'un peintre auquel on imposerait l'obligation de faire une pénible gravure du tableau qu'il aurait imaginé, avant de le transporter sur la toile avec toute l'animation et la magie du coloris.

Ferdinand. — Tu crois que le travail minutieux de la versification refroidirait et tarirait l'inspiration nécessaire au travail du musicien?

Ludwig. — C'est cela même. Et mes vers eux-mêmes finiraient par me paraitre un objet de rebut, pareil à l'étui de papier déchiré des fusées dont on admirait hier les gerbes étincelantes. Sérieusement, je crois que de tous les arts, la musique est celui qui exige le plus impérieusement que l'auteur, pour atteindre à la perfection, saisisse d'un seul jet et dans le feu de l'inspiration, l'ensemble et tous les détails de l'œuvre qu'il entreprend; car nulle part les corrections et les variantes de style ne sont plus inefficaces et plus funestes. L'expérience m'a appris, en effet, que les mélodies qui se révèlent subitement à nous comme par magie à la lecture d'un poëme, sont toujours les meilleures, et peut-être les seules naturelles au génie du compositeur. Or, le musicien ne pourrait s'empêcher, en se livrant à la composition du poëme, de s'occuper de la partie musicale appropriée à chaque situation. Cédant à cette préoccupation, et bientôt absorbé tout entier par l'étude de la note, il ferait de vains efforts pour s'en tenir au travail des mots, ou bien s'il y parvenait en se faisant violence, alors ce torrent de mélodies, quelque impétueux, quelque abondant qu'il fût, tarirait bientôt en lui. Ma conviction intime, pour préciser même davantage ma pensée, est que, dans le moment de l'inspiration musicale, toutes les phrases, toutes les expressions lui paraîtraient insuffisantes, faibles et pitoyables. Et il serait pourtant bien obligé de descendre de cette région sublime où plane l'esprit créateur, pour mendier dans la sphère matérielle des mots un secours dont il ne saurait se passer; mais pareil à l'aigle pris au piége par l'oiseleur, bientôt ses ailes engourdies seraient impuissantes à reprendre leur vol vers le soleil.

Ferdinand. — Tu peux avoir raison; mais permets-moi de te dire, mon cher ami, que ce qui me frappe avec le plus d'évidence, c'est ta répugnance à te frayer par toi-même le chemin des créations musicales en composant les scènes, les airs et les duos dont les paroles te manquent.

Ludwig. — D'accord. Mais n'aurais-je pas à t'adresser aussi un reproche de vieille date? Pourquoi, lorsqu'un égal enthousiasme pour l'art nous unissait si intimement, n'as-tu jamais voulu céder à mes instances en composant pour moi un poëme d'opéra?

Ferdinand.— Parce que c'est, à mon avis, le travail le plus ingrat qu'on puisse entreprendre. — Tu conviendras bien qu'il n'y a personne de plus exigeant ni de plus capricieux que vous autres compositeurs; et si tu regardes comme abusif de réclamer chez le musicien la pratique nécessaire au travail matériel de la versification, moi je soutiens que c'est une rude besogne pour le poëte que d'avoir à s'occuper de vos nécessités, de la structure des trios, des quatuors, des finales, etc., pour ne pas pécher à chaque instant, comme cela n'arrive par malheur que trop fréquemment, contre la forme mélodique que vous aurez choisie. De quel droit? Vous seriez fort embarrassés de le dire. Lorsque nous avons épuisé tous nos efforts, et péniblement tendu les ressorts de notre esprit pour revêtir chaque situation de notre poëme de couleurs vraiment poétiques, et l'orner d'un langage élégant, de vers châtiés et sonores, il faut voir de quelle main impitoyable vous biffez souvent nos plus beaux vers, et ravagez nos passages les plus éloquents en intervertissant les mots, ou en les répétant à satiété pour les noyer dans un déluge de notes. — Je ne parle ici que des peines inutilement perdues pour parfaire un travail long et difficile; mais n'arrive-t-il pas que des sujets magnifiques que nous inspire le souffle du génie poétique, et que nous vous proposons avec fierté dans l'idée qu'ils vous feront tressaillir de joie, vous les rejetez avec dédain comme pitoyables et indignes de la moindre parure musicale? N'est-ce pas souvent de votre part pur caprice, ou pis encore? Car maintes fois vous agréez des textes au-dessous du médiocre; que dis-je?...

Ludwig. — Arrête, cher ami! — Il y a, à la vérité, des compositeurs à qui la musique est aussi étrangère que la poésie l'est à certains rimailleurs. Ceux-là ont souvent écrit leur partition sur des textes plus que pitoyables sous tous les rapports. Mais les véritables maîtres, pénétrés du caractère sacré de leur art, n'ont travaillé que sur des sujets poétiques.

Ferdinand. — Quoi! Mozart?...

Ludwig. — N'a choisi pour ses opéras classiques que des poëmes véritablement appropriés à la musique, quelque paradoxale que cette assertion puisse paraître à certaines gens (1). — Mais sans prolonger la discussion à cet égard, je crois qu'on pourrait définir le genre des sujets qui conviennent à un opéra avec assez de précision pour que le poëte ne pût jamais courir le risque de s'y tromper.

Ferdinand. — J'avoue que je n'y ai jamais réfléchi; et mon défaut de connaissances musicales m'aurait privé, du reste, des premiers éléments de la question.

Ludwig. — Si sous le nom de connaissances musicales tu comprends ce qu'on appelle la théorie de l'art, il n'en est pas besoin pour juger sainement de la tâche des compositeurs. Car tel qui ignore cette théorie, peut avoir si bien pénétré la nature de la musique et l'apprécier de telle sorte, qu'il soit meilleur musicien à proprement parler, que celui qui, après avoir étudié et analysé à la sueur de son front toutes les abstractions de la méthode, glorifie la règle morte au détriment de l'esprit qui vivifie. Semblable au sauvage prosterné devant le fétiche sculpté de sa propre main, et qui, par cette idolâtrie coupable, se rend indigne de participer à la céleste béatitude.

Ferdinand. — Ainsi tu crois que le poëte peut arriver à la véritable intuition de la science musicale, sans passer par l'apprentissage d'un enseignement élémentaire?

Ludwig. — Indubitablement. Oui, il est une sphère lointaine, immatérielle, dont l'idée suscite en nous des pressentiments étranges, et du haut de laquelle descendent parfois des voix merveilleuses dont les purs accents font vibrer les cordes qui sommeillaient au fond de notre poitrine oppressée. Alors de notre âme joyeuse et triomphante émanent comme des rayons de feu vers le paradis céleste aux ravissements duquel nous initient ces extases mystérieuses. Eh bien! c'est là que fraternisent poëtes et musiciens, réunis dans l'intime parenté d'un même culte; car le secret

(1) Peut-être serait-il plus logique de dire que les opéras de Mozart devenus classiques n'auraient pas obtenu sans doute cet avantage sans le mérite des poëmes qui surent lui fournir d'heureuses inspirations. Le véritable artiste travaille toujours dans le but d'atteindre à la perfection. S'il ne réussit pas, c'est qu'il s'est trompé, ou qu'il a entrepris une tâche trop difficile.

(*Note du traducteur.*)

des mots et des tons est le même, et c'est à cela qu'ils doivent la divine sanction qui les distingue.

Ferdinand. — J'admire, mon cher Ludwig, comme tu cherches à caractériser par de profondes images la mystérieuse essence de l'art; et déjà, en effet, je vois disparaître l'intervalle qui me semblait autrefois séparer le poëte du musicien.

Ludwig. — Je veux essayer de te faire comprendre mon opinion sur la véritable nature de l'opéra. En quatre mots, il n'y a, selon moi, d'ouvrage vraiment digne de ce titre, que celui où la musique est spontanément issue de la poésie comme un fruit dont la fleur renfermait le germe.

Ferdinand. — J'avoue que cette définition ne m'éclaire pas suffisamment.

Ludwig. — La musique n'est-elle pas le mystérieux langage de ce monde aérien des esprits, qui nous émeut comme un écho intérieur d'une vie plus épurée et plus complète? Nous sentons, en effet, toutes les passions, soulevées à la fois au fond de notre âme, lutter entre elles comme d'énergiques athlètes, et puis se confondre à la fin dans une impression d'ineffable volupté dont se ressent tout notre être. Tel est l'effet indéfinissable de la musique instrumentale. Mais les réalités de la vie sont aussi de son domaine. La musique peut et doit s'adapter à ses diverses péripéties, et relever de l'éclat de sa parure certaines actions et certaines passions définies. Car on ne saurait appliquer à des choses triviales un langage sublime; et la musique doit nécessairement reflêter les merveilles de cette région supérieure où son harmonie a pris naissance. Que le poëte s'arme donc pour un hardi voyage à travers le royaume romantique! C'est là que se trouve le merveilleux dont il devra colorer les tableaux de la vie journalière; c'est là qu'il brille paré des plus vives et des plus fraîches couleurs, au point de nous inspirer une ferme foi dans sa réalité, et de nous faire parcourir, comme dans un rêve enivrant, les routes fleuries de ce pays enchanté, oublieux des misères quotidiennes de la vie, et ne comprenant plus d'autre langue que celle de cette magique contrée où le mot est inséparable de la mélodie.

Ferdinand. — Tu donnes donc un brevet exclusif à l'opéra romantique, avec son cortége de fées, de génies, de prodiges et de métamorphoses?

Ludwig. — Oui, c'est effectivement selon moi la vraie nature de l'opéra; car ce n'est que dans le royaume de la pure fantaisie que la musique est chez elle. Tu voudras bien croire toutefois à mon souverain mépris pour ces productions pitoyables où l'on évoque à plaisir tant d'esprits si bêtes, et où l'on accumule, sans motif et sans résultat, merveille sur merveille, uniquement pour réjouir les yeux du vulgaire désœuvré. Le poëte doué de génie et d'inspiration est seul capable de composer un bon opéra romantique; car lui seul possède le secret d'immiscer dans les actions humaines les prestigieuses apparitions du monde immatériel. C'est sur son aile que nous franchissons l'abîme qui nous en séparait, et naturalisés sous ses auspices dans ce pays du fantastique, nous croyons aux prodiges qui frappent nos sens comme à une conséquence nécessaire de l'influence d'une nature supérieure, et nous les voyons d'un œil calme compliquer ou diminuer toutes ces situations fortes et saisissantes, qui tantôt nous remplissent de terreur et d'anxiété, et tantôt nous pénètrent d'une volupté délicieuse. — C'est, en un mot, la puissance magique de la vérité poétique dont sait disposer le poëte qui veut aborder cette grande tâche, car elle seule est capable d'opérer le charme, tandis qu'une suite capricieuse de féeries qui n'ont d'autre but, comme dans mainte production de ce genre, que de mystifier le paillasse travesti sous un costume chevaleresque, nous laissera toujours froids et indifférents par son caractère trivial et stupide. — Ainsi, mon cher ami, il faut dans l'opéra que nous soyons réellement sollicités par une influence surnaturelle qui nous ouvre l'accès d'un monde tout idéal où la langue même acquiert plus d'énergie, modifiée par l'idiome de ces régions fantastiques; en d'autres termes : où la cadence musicale soit inhérente à l'expression, où chaque action, chaque situation, formulée par une mélodie vivante et expressive, maîtrise impérieusement nos sensations et nos pensées. Voilà de quelle manière la musique d'un opéra comme je le disais tout-à-l'heure doit nécessairement et spontanément être engendrée par la poésie.

Ferdinand. — Je te comprends maintenant à merveille, et cela me fait penser à l'Arioste et au Tasse; mais ce n'est pas une petite tâche que de composer d'après tes préceptes un drame musical.

Ludwig. — C'est l'œuvre du poëte doué d'un vrai génie romantique. Vois l'admirable Gozzi! il avait rempli dans les féeries dramatiques toutes les conditions que j'exige d'un auteur d'opéras, et il est inconcevable qu'une mine aussi féconde en excellents sujets n'ait pas été jusqu'ici davantage mise à profit.

Ferdinand. — Je conviens que la lecture de ces pièces m'intéressa vivement il y a quelques années, quoique je ne songeasse point à les considérer sous le point de vue où tu les envisages.

(La suite et fin à un prochain numéro.)

ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE.

LA SYLPHIDE

ET MADEMOISELLE LUCILE GRAHN.

Depuis que mademoiselle Taglioni nous a quittés, nous avons été privés, à vrai dire, d'un des plus charmants ballets de l'Opéra. C'est une des compositions les plus ingénieuses de ce pauvre Nourrit, et le public de l'Opéra avait pris en affection ce petit drame ingénieux. Il est vrai que mademoiselle Fanny Elsler, cette belle danseuse, dans un moment de caprice et assez mal conseillée, avait voulu essayer de ce rôle moitié terre et moitié ciel, mais tout le monde convenait que c'était là une belle personne, élégante et bien faite, mais que ce n'était rien moins qu'une Sylphide. Autant mademoiselle Elsler est bien placée dans les rôles faits pour elle, la *Gipsy*, le *Diable boiteux*, la *Tarentule*, autant elle est mal à l'aise dans une sphère qui n'est pas la sienne. Les ailes de la sylphide chargent le dos de mademoiselle Elsler d'une manière désagréable; elles alourdissent singulièrement ses belles épaules, aussi, dans cet effort malheureux nul ne pouvait reconnaître le ballet chéri et aérien de mademoiselle Taglioni. Mademoiselle Elsler avait ramené tous ces enfantillages printaniers avec un terre-à-terre presque lascif; sous les ailes de la sylphide c'était encore et toujours l'Espagnole sensualiste de la *Cachucha*, et jamais cette disgrâce n'avait été plus complète que le dernier jour où la belle danseuse s'est montrée dans ce ballet, impossible pour elle; il paraît même que, devenue plus sage, mademoiselle Elsler avait déclaré qu'elle ne danserait plus la sylphide, alors le théâtre de l'Opéra s'est souvenu, Dieu merci, qu'il y avait parmi ses danseuses une jeune et belle fille de la Suède, à l'œil fin et fendu, d'une taille élégante et souple, qui ne demandait pas mieux que de nous rendre la Sylphide. Cette jeune fille si hardie et si heureuse c'est mademoiselle Lucile Grahn. Elle a en effet

plusieurs belles qualités qui lui donnent toutes sortes de droits à recueillir cet héritage de mademoiselle Taglioni; elle est jeune et légère, elle est inocemment coquette, elle s'enlève facilement, elle retombe avec grâce; elle sait jouer avec les pas les plus difficiles; aussi quand elle a paru comme un oiseau qui tombe du ciel, elle a été accueillie dans toute la salle par un murmure unanime; c'était pour ainsi dire avec une joie d'enfants ennuyés qui retrouvent le jouet qu'ils croyaient brisé; c'était aussi une petite vengeance bien légitime et bien innocente que faisait le public parisien de l'abandon de mademoiselle Taglioni. Le triomphe de mademoiselle Lucile Grahn a été complet. Au premier acte elle était agaçante et coquette, ses poses ont été trouvées charmantes et originales.

« Notez ces deux points-ci. »

Au second acte elle a abordé sans difficulté et comme une personne qui est sûre d'elle-même ce pas difficile que mademoiselle Elsler avait prudemment remplacé par des pointes; alors l'enthousiasme était à son comble, et cette belle danseuse a conquis ses éperons ce soir-là.

S.

Revue critique.

MÉTHODE DE VOCALISATION

PAR AUGUSTE PANSERON.

La grande musique instrumentale ne s'alimente plus guère que des symphonies de Beethoven. La musique de violon proprement dite est en baisse. Ce roi des instruments est comme ses homonymes de l'ordre social; il perd chaque jour quelque chose du respect et de l'admiration qu'on avait jadis pour lui. La *fantaisie* et la *variation* jouent un rôle si brillant dans le monde musical, que le piano suffit à tout, accompagne tout, dit tout, chante tout, résume tout. Voilà à peu près où en est l'art instrumental; mais pendant que le basson disparaît, que le hautbois s'éteint, que la flûte compte des pauses depuis le silence des Tulou et des Drouet, que la clarinette est morte avec Berr, que le cor n'a plus qu'un ou deux représentants des Punto et des Dauprat, que la contre-basse attend toujours son Dragonetti, l'art vocal est en hausse, en progrès; l'enseignement primaire pour les classes populaires grandit, marche, se développe et porte la lumière dans les ténèbres des plus épaisses intelligences. La méthode de vocalisation que publie M. Panseron ne pouvait donc arriver plus à propos.

Nous ne manquons pas, certes, de vocalises : Crescentini, Garcia, Bordogni et plusieurs autres ont publié en ce genre tout ce que peuvent désirer ceux qui veulent exercer leur voix; mais les ouvrages de ces habiles chanteurs ne sont pas assez élémentaires; et par une singularité qu'il serait difficile d'expliquer, Garat, le dieu du chant, du goût, qui a formé tant de bons chanteurs et d'excellentes cantatrices, n'a rien écrit en ce genre, non plus que Plantade père, Martin, Chollet, Ponchard, et surtout madame Damoreau, pour qui l'art musical n'a aucun secret, car elle est aussi compositeur. Serait-ce que ce bel art se produit plutôt par l'organisation physiologique et l'inspiration que par la didactique et les préceptes écrits des professeurs? Il est certain que ce serait une question fort intéressante à traiter que celle de savoir si les artistes en qui l'art se révèle instinctivement tels que Garat, Martin, A. Nourrit; mesdames Damoreau et Grisi; Duprez, Tamburini, un des meilleurs chanteurs que nous connaissions, et qui a commencé par jouer du cor; si de tels artistes et tant d'autres que le hasard a faits chanteurs ne sont pas préférables à ceux qui le sont devenus scholastiquement. Ce serait, au reste, rappeler cette lutte éternelle du sentiment inné, du génie contre la méthode, et ce n'es pas notre intention, fatigués que nous sommes, avec tous les véritables amateurs, des non-sens, des bourdes qui se commettent au nom du sentiment inné, du génie, par tant de compositeurs et de critiques sans mission. Pour le moment donc, nous nous rangeons sous l'étendard de la méthode, et nous proclamons que M. Panseron était un des hommes les plus aptes à doter l'enseignement musical d'une méthode de vocalisation. Professeur de solfége au Conservatoire, harmoniste pur et sans recherche, auteur d'un grand nombre de mélodies charmantes qui sont devenues populaires, ayant expérimenté le chant lui-même pendant plusieurs années, il ne pouvait faire qu'un bon ouvrage sur cette matière. Aussi, le directeur du Conservatoire de Paris lui a-t-il écrit une lettre qui est la meilleure préface qu'il pouvait mettre à son ouvrage.

Le directeur du Conservatoire de Bruxelles a écrit à peu près dans les mêmes termes à M. Panseron, et lui dit également qu'il s'empresse d'adopter sa méthode de vocalisation pour les classes de chant de l'établissement musical qu'il dirige. Voilà donc de hautes sanctions artistiques qui ne peuvent que placer haut dans l'estime des professeurs l'ouvrage de M. Panseron : celle de la généralité des amateurs du chant ne peut lui manquer; et en effet, ils chercheraient vainement dans un autre ouvrage de ce genre la sollicitude que s'est donnée son auteur pour leur aplanir les difficultés de l'étude vocale. Le moyen de soutenir l'intonation par un accompagnement facile, et qu'une étude de deux à trois mois sur le piano peut vous mettre à même de faire facilement, est une innovation, une heureuse trouvaille qui résout pleinement le problème et tranche la difficulté qu'alléguaient et s'exagéraient toujours les élèves pour étudier seuls. Et d'abord, comme tout est rationnel dans ce traité de chant, l'auteur, s'appuyant de l'autorité d'hommes spéciaux en cette matière, tels que les docteurs Bennati et Colombat de l'Isère, fait connaître physiologiquement l'origine et les fonctions des organes de la voix humaine. La voix laryngienne et la voix pharyngienne sont analysées on ne peut mieux physiologiquement et anatomiquement. (*Ces deux adverbes joints font admirablement*). Nous recommandons encore à l'attention des lecteurs et des élèves attentifs la révélation de l'existence de cinq familles de voyelles portant, d'après un cours de prosodie appliqué à la mélodie par M. Michelot, savant professeur du Conservatoire, le nombre de ces sons à seize. L'absence d'observations physiologiques dans les éléments de la parole humaine, dit-il, avait laissé jusqu'ici le nombre des voyelles en arrière de la vérité. Au lieu des cinq données par tous les grammairiens, nous en avons seize classées en familles dans un ordre logique dont voici l'échelle progressive :

Dans la bouche au repos se trouvent les voyelles BUCCALES; puis les NASALES, les RÉTROPULSIVES, les APÉRITIVES et les PROPULSIVES, en tout seize sons représentés par : EU, UN, IN, OU, AN, Â, È, Ê, I, É, À, O, Ô, OU, U. En suivant cette classification, on pense involontairement à la leçon du maître de philosophie de M. Jourdain, dans le *Bourgeois gentilhomme*, leçon si comiquement répétée par ce même M. Jourdain à sa servante Nicolle; et l'on rit avec ce diable de Molière qui a ri de tout, de la science, de la paternité, de l'amour, et même de la mort dans son *Malade imaginaire* qui l'a tué lui-même. Quoi qu'il en soit, ce travail analytique des sons de notre langue appliqués à l'art du chant, est ingénieux et rationnel, et ne peut que faciliter beaucoup l'émission de la voix. M. Panseron a donc bien fait d'en enrichir sa Méthode. Ce qu'il dit du *portamento* est bien observé et d'une grande utilité, car le mauvais port

de voix est le défaut dans lequel tombent le plus fréquemment les élèves et les médiocres chanteurs.

Il est peu de cas qui ne soient prévus par le professeur dans sa méthode ; il va même, dans sa préoccupation hygiénique, jusqu'à recommander aux élèves qui étudieront en s'accompagnant, de s'asseoir un peu haut ; et il leur donne une formule d'accompagnement facile pour passer dans les tons les plus hétérogènes. Cet accompagnement est calculé de manière à ce que la note la plus haute de la main droite soit à l'unisson ou même à l'octave supérieure de la note essentielle que doit attaquer l'élève, de telle sorte que son oreille est, si l'on peut ainsi s'exprimer, talonnée par l'intonation qu'il doit prendre.

Le chapitre de l'aspiration et de la respiration, ce grand art du chanteur, est traité aussi mathématiquement que possible par M. Panseron. Ses exercices sont d'une variété telle que plus d'un professeur de chant en reconnaîtra plusieurs qu'il a déjà fait étudier à ses élèves, et c'est une similitude dont l'auteur doit se féliciter, car il est dans l'enseignement des choses tellement consacrées par l'usage, qu'elles sont du domaine des idées générales et reçues, et qu'on tomberait dans le bizarre en ne s'en servant pas. Il a d'ailleurs prouvé dans sa seconde partie qu'il est suffisamment riche en idées mélodiques. Mais avant d'aborder cette seconde partie, il s'arrête consciencieusement sur les intervalles difficiles à attaquer ; le trille, le *groupetto*, le *mordente*, la cadence avec sa préparation et sa terminaison sont le sujet de minutieuses mais nécessaires investigations. Nous avons surtout remarqué l'étude claire, positive et bien régularisée de LA GAMME CHROMATIQUE, travail excellent, neuf, aussi régulier que possible, et qui manque dans la plupart des méthodes de chant.

Le travail en accords brisés sur la septième diminuée est fort bon encore pour accoutumer l'oreille aux intonations les plus disparates ; celui des formules de cadences parfaites est un résumé très utile de tous les lieux-communs de la musique vocale, ainsi que les points d'orgue qui suivent sur des syllabes ouvertes. Il ne tiendra pas à M. Panseron qu'un chanteur médiocre musicien qui voudrait meubler son cerveau de tous ces traits brillants et si variés, ne passe pour un virtuose, voire même pour un audacieux improvisateur.

Les exercices pour s'habituer à chanter à deux, chose essentielle et difficile pour les commençants, sont un peu restreints et auraient peut-être dû trouver place, avec plus de développement mélodique, à la fin de la seconde partie. Nous soumettons cette idée à M. Panseron ; elle pourra trouver place dans la seconde édition qui se fera sans doute de sa méthode. Cette seconde partie, ainsi que nous l'avons dit, se distingue par une mélodie franche, élégante et distinguée. Elle dédommage amplement l'élève de l'étude sévère par laquelle l'a fait passer le rigide professeur. Cela n'a rien de cette mélodie italienne stéréotypée et du chant allemand au rhythme capricieux et brisé : c'est, pourquoi ne le dirions-nous pas au risque d'encourir le mépris des dilettanti de tout ce qui est étranger ? C'est de la bonne et vraie mélodie française comme en ont tant fait Méhul, Berton, Catel, Boieldieu, Hérold, etc.

La méthode de M. Panseron, qu'on mettra sur le piano le matin comme excellent ouvrage scolastique, s'y trouvera souvent aussi le soir, et plus d'une de ses vocalises, vives, légères, vaporeuses ou brillantes, notamment le joli boléro n° 33, trouveront leur place et obtiendront le suffrage des plus difficiles entre la romance à la mode et le morceau dramatique de quelque grand maître. Comme maître lui-même, M. Panseron, dans sa méthode de vocalisation, a résumé on ne peut mieux l'*utile dulci* d'Horace ; et nous lui prédirions un brillant succès si déjà ce succès n'était en pleine activité.

Henri BLANCHARD.

MÉTHODE DE CONTREBASSE A QUATRE CORDES, *par* M. GOUFFÉ, *artiste de l'Académie royale de musique; ouvrage adopté pour l'enseignement du Conservatoire.*

Nous n'avions pas besoin d'entendre de la bouche de plusieurs artistes estimables d'ailleurs, mais intéressés dans la question, l'argument des adversaires de la contrebasse à quatre cordes ; il était facile à deviner ; c'est celui que la routine a de tous les temps opposé aux innovations ou même aux simples modifications qui menacent de troubler sa royauté fainéante. Une méthode existe ; malgré l'aspérité de la voie qu'elle offre pour atteindre le but, quelques hommes d'élite sont arrivés, Dieu sait à quel prix ! Donc la méthode est excellente, et celui-là sera mal venu qui proposera de porter une main sacrilége à cet édifice consacré par le temps, et à l'abri duquel se sont placées un certain nombre d'existences et de réputations.

A quoi servirait de confondre ces prétentions stationnaires, soit par la logique, soit par l'histoire générale des progrès de l'esprit humain ? Et, par exemple, dans le cas spécial, sans nier le mérite des contrebassistes français à trois cordes accordées par quintes, de prouver que, grâce aux ressources de l'intrument perfectionné, les mêmes résultats peuvent être obtenus par les nouveaux venus avec beaucoup moins d'efforts et de patience ? Il est des résistances d'une opiniâtreté que rien ne peut vaincre ; résistances sincères souvent malgré leur apparente absurdité : l'intérêt personnel est si aveugle ! Le temps perdu à des conversions impraticables est bien mieux employé à l'exposition du système vrai dont on désire hâter le succès et la vulgarisation.

C'est ce que nous allons essayer sous la protection de notre loi constitutionnelle. Moins sévère que celle de Lycurgue, la Charte n'a heureusement défendu l'addition d'une corde pas plus à la lyre qu'à la contrebasse.

Et d'abord, comme le fait est le plus brutal et le plus impitoyable des arguments, rappelons, quoi qu'il en coûte à notre patriotisme, que les Dragonetti, les Langlois, les Dalocka, les Muller, etc., qui jouent le solo sur la contrebasse, n'ont jamais en France trouvé un seul émule. Nous ne pouvons nous dissimuler que, malgré le mérite de quelques musiciens qui ont triomphé de l'imperfection de l'instrument, malgré les Durier et deux ou trois autres artistes français, la contrebasse, dans nos orchestres, est restée dans un état d'infériorité bien marquée relativement aux autres instruments à cordes, cette gloire de notre école. Les symphonies de Mozart et celles de Beethoven surtout, ont mis en évidence l'insuffisance de nos contrebassistes ; les traits difficiles, sous leurs doigts, laissent toujours beaucoup à désirer sous le triple rapport de la justesse, de la précision et de l'exactitude. Il n'en est pas de même en Allemagne, où les orchestres comptent pourtant proportionnellement la moitié moins de contrebassistes. Ce fait authentique répond tout de suite à l'une des principales objections adressées à la contrebasse accordée par quartes, celle d'avoir moins de son que l'ancienne.

Absolument parlant, le reproche peut être vrai ; la résonnance de la contrebasse à trois cordes, accordée par quintes, est peut-être plus grande ; ce mode d'accord peut, d'après des lois physiques, être plus favorable aux vibrations du corps sonore. Mais cet avantage disparait entièrement dans la pratique, et en définitive, les prétentions des

contrebassistes de l'ancien régime ne sont pas plus fondées sous ce rapport que sous les autres.

Notre démonstration sera aussi courte que claire et facile; elle ne sera pas scientifique pour plusieurs raisons dont la première nous dispense des autres, c'est que le langage de la science nous est très peu familier. L'est-il d'ailleurs bien davantage aux artistes à qui s'adresse plus spécialement une revue musicale? Les rédacteurs de ces recueils ne feraient-ils pas mieux pour le but qu'ils se proposent sans doute, l'instruction et l'édification de leurs lecteurs, de traduire en langue vulgaire et de soumettre à la sanction du sens commun leurs théories habituellement hérissées d'équations, de formules et de signes algébriques et géométriques dont l'aspect seul fait reculer d'effroi. M. Arago a su mettre à la portée des gens du monde les démonstrations astronomiques jusque là les plus épineuses et les plus abstraites. Serait-il beaucoup plus difficile d'écrire et de parler musique d'une manière simple, claire, intelligible et harmonieuse?

Revenons à notre thèse. La contrebasse à trois cordes donne (du grave à l'aigu) *sol, ré, la;* celle à quatre cordes par quartes fait entendre (toujours du grave à l'aigu) *mi, la, ré, sol.* Ainsi, 1° les notes à vide, c'est-à-dire les plus sonores, sont d'un quart plus nombreuses dans l'instrument nouveau; 2° la gamme, sur l'ancienne contrebasse, exige, suivant le ton, deux, trois et quelquefois quatre démanchés; un seul suffit dans la nouvelle pour l'exécution d'une gamme quelconque. Dans le dernier système, le doigté devient donc aussi positif et aussi sûr que celui du violoncelle. Cette facilité du doigté permet aux praticiens de tirer de leur instrument tout le son possible; avec la contrebasse à trois cordes, les passages rapides laissant aux doigts de la main gauche un temps insuffisant pour attaquer vigoureusement et nettement la corde, pour former, en un mot, un sillet solide, ne rendent qu'un son cotonneux, étouffé.

Voilà les principales causes mécaniques qui combattent dans la pratique, quant au son, l'avantage mathématique et abstrait que l'on pourrait revendiquer avec quelque apparence de raison en faveur de la contrebasse ancienne, et qui expliquent aussi pourquoi un contrebassiste allemand vaut, à l'orchestre, à peu près deux contrebassistes français.

Passant à un autre ordre de considérations, croit-on que l'acquisition de deux notes graves soit d'une médiocre importance? Ces transpositions à l'aigu si fréquentes des notes inférieures au *sol*, transpositions forcées par la restriction du diapason grave de l'ancienne contrebasse, n'entraînent-elles pas des altérations au dessin mélodique de la basse ou des simplifications de traits qui contrarient, obscurcissent souvent la pensée de l'auteur?

La supériorité de la contrebasse à quatre cordes a été sentie depuis quelques années par le Conservatoire, qui l'a adoptée pour son enseignement. Une méthode manquait pour le régulariser et l'asseoir sur des bases solides: c'est cette lacune qui vient d'être comblée avec un plein succès par M. Gouffé, l'un des représentants les plus distingués de la contrebasse à quatre cordes.

Pour passer de la pratique de l'instrument ancien à celle du nouveau, quelques mois sont suffisants. Triompher de ses préjugés d'artiste, de ses prédilections d'habitude, est donc la plus grande difficulté de cette transition.

L'industrie a compris le besoin nouveau: M. Bernardel a appliqué tous ses soins à la confection de la contrebasse à quatre cordes; celle que nous avons remarquée à la dernière exposition recommande cet habile luthier.

Hippolyte PREVOST.

Nouvelles.

*** Aujourd'hui l'Opéra donne par extraordinaire *les Huguenots*, par MM. Duprez, Levasseur, mesdames Dorus-Gras et Nathan. Une grande partie des loges et stalles de la salle sont louées d'avance.

*** On a des inquiétudes pour mademoiselle Grisi, qui est en couche et dont l'état semble devenir alarmant.

*** Le *Shérif* avait attiré hier beaucoup de monde à l'Opéra-Comique, et on a applaudi avec enthousiasme cette ravissante partition de M. Halevy. Il est fâcheux que certaine rivalité de cantatrice empêche l'administration de faire représenter souvent cet opéra.

*** Les craintes soulevées relativement à la solidité des murs de la Salle-Favart, ont été comprises par l'autorité. Un examen a eu lieu. On le dit fait avec beaucoup de soins. Nous ne pouvons qu'applaudir à cette sollicitude.

*** Thalberg a donné des concerts brillants à Cork, Limerik et Dublin; il fait dans ce moment un tour dans la province, et il visitera les principales villes de l'Angleterre, l'Ecosse et l'Irlande.

*** M. Henri Bertini doit écrire un opéra pour le théâtre de la Bourse. Nous verrons si cet auteur de talent, à qui nous devons des études de piano très remarquables, sera aussi heureux en écrivant pour le théâtre, car là il faut autre chose que de la musique instrumentale.

*** La musique fait de notables progrès en Amérique. Les théâtres lyriques se multiplient. Dans une seule année on avait engagé à New-York trois cantatrices anglaises, savoir: mademoiselle Shireff et mesdames Wilson et Seguin, qui ont chanté un opéra de Rook, *Amélie* et le *Fidélio*, de Beethoven. Ce dernier ouvrage a obtenu un succès d'enthousiasme.

*** Dans les dix premiers mois de 1839, les presses françaises ont imprimé 5,324 ouvrages, tant en langues mortes que vivantes, 1,015 gravures et lithographies, 100 cartes et plans topographiques et 287 ouvrages de musique.

*** Alexandre Piccini, ex-chef d'orchestre de la Porte-Saint-Martin, est sur le point de se fixer à Nancy.

*** M. Louis Lacombe qui, comme pianiste, a fait une vive sensation en Allemagne, est de retour à Paris, et se fera bientôt entendre publiquement. On se rappelle que M. Lacombe a obtenu il y a huit ans le premier prix de piano au Conservatoire (classe de M. Zimmermann.)

*** Le concert Valentino, qui a exécuté avec beaucoup de succès, l'année dernière, la première symphonie de M. Turcas, va mettre incessamment en répétition la deuxième symphonie du même auteur. On pense que cette œuvre nouvelle, dont on fait un grand éloge, sera exécutée vers la fin du mois.

*** La foule qui se porte aux concerts Valentino depuis leur réouverture est une preuve de l'intérêt que le public porte à ce bel établissement. Aujourd'hui dimanche on entendra plusieurs morceaux des grands maîtres et les solistes les plus distingués de l'orchestre. M. Valentino redouble d'efforts pour varier son répertoire, et d'ici à quelques jours on pourra entendre un grand nombre de nouveautés remarquables. Les jeunes compositeurs de talent ont là une arène ouverte pour faire applaudir leurs œuvres; leur concours ne pourra qu'augmenter la vogue d'un établissement destiné à produire une révolution dans la musique instrumentale.

Le Directeur, MAURICE SCHLESINGER.

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

6e Année. — 1839. **REVUE** N° 59.

ET

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS,

JOURNAL DES ARTISTES, DES AMATEURS ET DES THÉATRES;

REDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, F. BENOIST, (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, CASTIL-BLAZE, PHILARETE CHASLES, F. DANJOU, STEPHEN HELLER, EDME SAINT-HUGUÉ, ELWART, FETIS père (maître de chapelle du roi des Belges), AD. GUÉROULT, JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, G. LEPIC, LISTZ, MARX, CHARLES MERRUAU, EDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, H. PREVOST, L. RELLSTAB (rédacteur de la GAZETTE DE BERLIN), GEORGES SAND, J.-G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT A LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE.

Paris.	Départ.	Étrang.
3 m. 8	9 »	10 »
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	34 »	38 »

La Revue et Gazette Musicale paraît le dimanche et le jeudi de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la *Revue et Gazette Musicale de Paris*, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; et chez tous les marchands de musique de France.

Prix d'abonnement à la *Revue et Gazette Musicale*, 30 fr. par année.

IL SERA DONNÉ CHAQUE MOIS UNE LIVRAISON des *ARCHIVES CURIEUSES DE LA MUSIQUE*, et un *fac simile* de l'écriture de musiciens célèbres.

ANNONCES : 30 c. la ligne de 28 lettres.

Paris, Jeudi 14 novembre 1839.

SOMMAIRE. Le poète et le compositeur, par E. T. A. Hoffmann. (Suite et fin). — Académie royale de musique : Débuts de mademoiselle Augusta Maywood. — Théâtre-Italien : *Lucia di Lammermoor, Il Barbiere di Siviglia*. — La musique à Bordeaux. Nouvelles.

LE POÈTE ET LE COMPOSITEUR,

PAR E.-T.-A. HOFFMANN (1).

(Suite et fin [2].)

Ludwig. — L'un de ses plus jolis ouvrages est incontestablement le conte du Corbeau. — Millo, roi de Frattombrosa, ne connaît d'autre plaisir que la chasse ; il aperçoit dans la forêt un superbe corbeau, et le perce de sa flèche. L'oiseau tombe sur un tombeau de marbre du blanc le plus pur, élevé au pied de l'arbre, et qu'en expirant il tache de son sang. Soudain la forêt entière frémit, et un monstre effroyable sort d'une grotte en proférant d'une voix tonnante contre l'infortuné monarque la malédiction suivante : « A moins que tu ne trouves une femme aussi blanche que le marbre de la tombe, aussi rouge que le sang du corbeau, aussi noire que son plumage, tu mourras dans les accès d'une démence frénétique ! — Après une vaine enquête pour découvrir un tel phénomène, le frère du roi, Gennaro, qui l'aime tendrement, fait le vœu de ne prendre ni repos ni trêve jusqu'à ce qu'il ait trouvé la belle capable de sauver son frère de son horrible délire. Il parcourt les terres et les mers ; enfin, mis sur la voie par un vieillard expert en nécromancie, il arrive auprès d'Armilla, la fille du puissant enchanteur Norand. Sa peau est aussi blanche que le marbre de la tombe, l'incarnat de ses joues purpurin comme le sang du corbeau, et ses cheveux et ses sourcils non moins noirs que son plumage. Gennaro parvient à l'enlever, et après avoir essuyé une rude tempête, il aborde dans le voisinage de Frattombrosa. A peine a-t-il mis le pied sur

(1) Cet intéressant article du célèbre auteur des *Contes fantastiques* n'a jamais été publié en France.

(2) Voyez la *Revue* et *Gazette musicale* du 10 novembre 1839.

le rivage que le destin offre à sa rencontre et livre en sa possession un magnifique cheval ainsi qu'un faucon doué des plus rares qualités ; et il se félicite de ce qu'en apportant à son frère une sûre garantie de salut, il le comblera de joie encore par des présents si précieux pour lui. Il fait donc dresser une tente sous un arbre pour se livrer au repos dont il a besoin. Alors deux colombes apparaissent dans le feuillage et lui adressent tour à tour les prédictions suivantes. — « Malheur à toi, Gennaro ! maudit soit le jour de ta naissance ! Le faucon doit arracher les yeux à ton frère... mais si tu ne le lui donnes pas, ou si tu révèles ce que tu viens d'apprendre, tu seras métamorphosé en un bloc de pierre. — Malheur à toi, Gennaro ! Si ton frère monte le cheval, il sera tué à l'instant ; mais si tu ne le lui donnes pas, ou si tu révèles ce que tu viens d'apprendre, tu seras métamorphosé en un bloc de pierre. — Malheur ! malheur à toi, Gennaro ! Si Millo épouse Armilla, un monstre le dévorera dans la nuit même. Pourtant si tu ne la lui donnes pas, ou si tu révèles ce que tu viens d'apprendre, tu seras métamorphosé en un bloc de pierre. Malheur ! » — Norand l'enchanteur paraît et confirme ce sombre horoscope, qui doit le venger de l'enlèvement d'Armilla. A peine Millo a-t-il jeté ses regards sur elle, qu'il est affranchi de la fièvre qui le possède. Le cheval et le faucon sont mis en sa présence, et le roi admire la tendresse zélée de son frère, qui s'applique à flatter ses goûts de prédilection par des présents aussi magnifiques. Celui-ci prend le faucon et le lui présente, mais au moment où Millo va mettre la main sur l'oiseau, Gennaro lui tranche la tête et préserve ainsi les yeux de son frère. De même lorsque Millo a déjà le pied dans l'étrier pour monter le cheval, Gennaro tire son épée et d'un seul coup abat les deux jambes de devant de l'animal, qui s'affaisse lourdement. Alors Millo se persuade qu'une jalousie insensée fait agir son frère de la sorte, et les confidences d'Armilla le confirment dans cette supposition ; car elle a cru deviner aux soupirs de Gennaro, à ses larmes furtives, à sa conduite bizarre et mystérieuse, qu'il brûlait pour elle d'un feu secret. Néanmoins elle proteste de son amour pour le roi, amour dont Gennaro lui-même a mis le germe dans son cœur par les éloges continuels qu'il faisait, durant le voyage, de son frère bien-aimé, dans les termes les plus vifs et les plus touchants. Enfin elle le conjure, pour mieux dissiper ses soupçons, de hâter l'instant de leur union, et le roi commande aussitôt les préparatifs nécessaires. — Gennaro voit la perte de son frère imminente ; il est au désespoir d'être ainsi injustement méconnu ; pourtant qu'un seul mot du terrible secret échappe de ses lèvres, et il est perdu. — Il résout à tout événement de conjurer le danger, et à cet effet il pénètre la nuit par un passage souterrain dans l'appartement de son frère. Un dragon terrible vomissant des flammes paraît à sa rencontre : Gennaro l'attaque ; mais ses coups sont infructueux : le monstre recule jusqu'au seuil de la chambre à coucher du roi. Alors son adversaire, transporté de rage, lève son épée des deux mains et va pourfendre le monstre, mais celui-ci disparaît, et c'est la porte de la chambre qui vole en éclats. Millo se présente : son frère passe à ses yeux pour un farouche assassin qu'un amour envieux pousse au fratricide, et Gennaro ne peut se disculper. Les gardes, accourus au bruit, le désarment et le traînent en prison. Bref, il est condamné à expier le crime dont on l'accuse en mourant de la main du bourreau sur la place des exécutions ; mais, avant d'aller au supplice, il réclame une dernière audience de son frère bien-aimé : Millo souscrit à sa demande. Gennaro lui peint avec les expressions les plus touchantes le tendre attachement dont il lui a donné tant de preuves depuis leur enfance ; mais quand il l'adjure de déclarer s'il le croit réellement capable d'avoir conçu l'idée d'un fratricide, Millo réclame des preuves convaincantes de son innocence. Alors Gennaro, surmontant ses angoisses, lui révèle l'horrible prophétie des colombes et de l'enchanteur Norand ; mais à peine a-t-il livré son secret qu'il est métamorphosé sous les yeux de son frère épouvanté en une statue de granit. Le roi reconnaît alors l'excès du dévouement de Gennaro, et en proie à des remords déchirants, il jure de ne plus se séparer de cette froide image de pierre et de mourir près d'elle sous le faix de son désespoir. Survient l'enchanteur Norand qui parle ainsi : « C'était l'ordre immuable et suprême des destinées que le corbeau pérît de ta main, que tu fusses maudit pour l'avoir tué, et qu'Armilla me fût enlevée. Une seule chose peut désormais rendre la vie à ton frère ; mais cette chose est épouvantable. Qu'Armilla, percée de ce poignard, expire aux pieds de la statue, et le marbre arrosé de son sang s'animera réchauffé par un souffle vivifiant. As-tu le courage de tuer Armilla ? Fais-le ; sinon, gémis, et garde ta douleur qui égale la mienne. » Il disparaît. Millo, désespéré, se laisse arracher par sa fiancée le secret de cet horrible révélation, et l'abandonne irrésolu. Alors Armilla au comble de la désolation, faisant le sacrifice d'une vie qui lui est à charge, se frappe elle-même du poignard de Norand, et son sang, jaillissant sur la statue, rend le sentiment de l'existence à Gennaro. Millo reparaît, il retrouve son frère vivant, mais sa bien-aimée déjà glacée par le trépas. Eperdu, hors de lui, il va s'enfoncer dans le sein le poignard ensanglanté, quand tout-à-coup le sombre vestibule se transforme en un salon resplendissant de clartés. Norand s'avance. — La mystérieuse volonté du destin est accomplie, dit-il, tout sujet de deuil est banni et tout se dénoue heureusement par la résurrection d'Armilla, opérée par l'enchanteur.

Ferdinand. — Je me rappelle à présent tous les détails de cette composition charmante et fantastique, ainsi que la profonde impression que je ressentis à sa lecture. Tu as raison. Le merveilleux joue ici le rôle d'un agent essentiel, et il est empreint d'une si grande vérité poétique qu'on ne songe point à se mettre en garde contre lui. C'est l'action première du roi, le meurtre du corbeau, qui frappe pour ainsi dire à la porte d'airain de ce monde surnaturel, laquelle s'ouvrant avec fracas, livre passage à tous les prestiges de la magie, qui, confondus bientôt avec la réalité, captivent nos esprits et nos sens sous leur influence fatale et mystérieuse.

Ludwig. — C'est cela même. Remarque aussi quelles belles et fortes situations le poëte a su tirer de ce conflit entre la nature et le monde fantastique, le sacrifice héroïque de Gennaro, le dévouement touchant d'Armilla. Il y a là-dedans une grandeur dont nos poëtes dramatiques et moraliseurs n'ont pas la moindre idée, eux qui s'en vont éplucher les trivialités les plus banales de notre vie civilisée, comme on ferait des balayures de rebut dont les serviteurs ont purgé le salon de compagnie. Et que d'habileté aussi dans le développement des parties comiques ?

Ferdinand. — Oui, certes. Ce n'est que dans le domaine de la pure imagination que le comique s'associe au tragique avec tant d'à propos, de manière à concourir au même résultat, en exerçant sur l'esprit du spectateur une séduction toute particulière.

Ludwig. — Sans doute, et nos fabricants d'opéras l'ont eux-mêmes senti d'une manière confuse. Car c'est à cela qu'il faut attribuer l'origine des opéras vulgairement appelés héroïco-comiques, ouvrages dans lesquels le côté héroïque est en effet fort bouffon, et où le comique n'a d'autre héroïsme que de violer impudemment et avec une audace sans égale toutes les lois du goût, des mœurs et des convenances.

Ferdinand. — D'après les conditions que tu établis pour

la confection d'un bon libretto, nous avons en effet fort peu de vrais faiseurs d'opéras.

Ludwig. — C'est vrai. La plupart de nos prétendus opéras ne sont que des ballons vides gonflés de notes. Et ce défaut absolu d'illusion dramatique, qu'on attribue tantôt au poëme, tantôt à la musique, ne doit être imputé qu'à la nullité des scènes plates et insipides, cousues les unes aux autres sans motif ni inspiration, ridicule canevas que le musicien est vraiment dans l'impossibilité de faire valoir. Souvent il arrive que le compositeur, sans le vouloir, n'a travaillé que pour son compte, et que les scènes débiles du poëme suivent en clochant la musique sans pouvoir s'y assimiler. Il peut arriver toutefois qu'une telle partition soit fort bonne sous un certain rapport. C'est-à-dire que sans faire naître chez l'auditeur, par une illusion magique, de profondes émotions, elle peut exciter une sorte de satisfaction purement physique, telle qu'en fait éprouver la vue d'un assortiment de couleurs brillantes et agréables : dans ce cas l'opéra n'est plus qu'un concert exécuté sur les planches avec des costumes et des décorations.

Ferdinand. — Puisque tu n'admets que les opéras romantiques dans la véritable acception du mot, que penses-tu des tragédies lyriques, et surtout des opéras-comiques proprement dits joués avec des costumes modernes? tu dois, il me semble, réprouver absolument le genre bâtard de pareils ouvrages?

Ludwig. — Point du tout. Dans la plupart de nos vieux drames lyriques, comme on n'en joue et comme on n'en fait plus aujourd'hui, c'est également la tête héroïque de l'action, c'est la force des situations et des caractères qui saisissent le spectateur avec tant d'énergie. La puissance inconnue et redoutable qui régit l'univers entier se manifeste visiblement à ses yeux, et dans les accords qui frappent son oreille, il croit entendre proclamer par des voix étranges et prophétiques, les lois immuables et souveraines du destin, auquel les divinités mêmes obéissent. Le fantastique proprement dit est à la vérité exclu de ces sujets purement tragiques, mais cette intervention des dieux qui rappelle aux mortels leur vocation surhumaine et leur inspire des sentiments héroïques, n'exprime-t elle pas un plus noble caractère aux merveilleux accents de la langue musicale? Et, soit dit en passant, les tragédies des anciens n'étaient-elles pas déclamées sur un rhythme mélodique? cela ne semble-t-il pas accuser le besoin indispensable d'un moyen d'expression plus parfait que le langage ordinaire ne le comporte? Nos tragédies lyriques ont inspiré des compositeurs de génie qui ont su appliquer à ces ouvrages un style élevé et pour ainsi dire sacré, aux accents duquel, ému par de mystérieux pressentiments, l'homme croit entendre les divins accords dont résonnent les harpes des séraphins et des chérubins au séjour éternel de la puissance créatrice. Mon idée est de te faire sentir, mon ami, l'intime relation de l'opéra tragique avec la musique d'église, à laquelle les anciens compositeurs ont emprunté un style admirable et particulier, dont les modernes n'ont plus aucune idée, excepté le bouillant et fécond S. ... Je ne parle pas de Gluck, le grand maître par excellence, mais pour apprécier comment des talents plus modestes ont su quelquefois s'approprier ce style tragique si éminemment imposant, rappelle-toi le chœur des prêtres de la Nuit dans la *Didon* de Piccini.

Ferdinand. — Je me crois encore aux jours dorés de notre jeunesse. Tes discours inspirés sur l'art me dévoilent des vérités qui m'avaient échappé jusqu'ici, et je t'assure qu'en ce moment je ne doute plus de mon intelligence musicale, au point que j'imagine qu'un bon vers ne saurait plus se formuler dans mon esprit sans l'accompagnement d'une cadence identique.

Ludwig. — C'est là tout le secret de l'inspiration du poëte lyrique. Celui-ci, j'en ai la conviction, doit avoir une idée non moins juste des mélodies que le compositeur, et l'un ne se distingue de l'autre que par la science positive des procédés et la connaissance précise de la valeur relative des différents instruments, en un mot par la pratique familière du mécanisme des notes. Mais tu m'as demandé mon opinion sur l'opéra bouffe en particulier.

Ferdinand. — Tu n'en dois pas être partisan, surtout, j'imagine, en fait de sujets contemporains.

Ludwig. — C'est qu'au contraire, mon cher Ferdinand, c'est précisément avec le costume moderne que ce genre me plaît et me semble naturel, tel au moins que l'ont créé l'esprit et la vivacité des auteurs italiens. Car le caractère fantastique, dû en partie à la physionomie originale de certains personnages, et en partie au jeu bizarre du hasard, y vient colorer vigoureusement les événements de la vie ordinaire, qui se compliquent alors et s'entrelacent de la façon la plus divertissante. Ainsi, par exemple, voilà bien monsieur un tel, notre cousin, avec son habit des dimanches de couleur cannelle, et ses boutons de filigrane doré; mais que lui est-il arrivé, mon Dieu, pour qu'il se livre à tant d'extravagances? — Figure-toi une société respectable de tantes et d'oncles avec un essaim de jeunes filles auxquelles des rêves d'amour tournent la tête. Joins-y quelques étudiants rimant des madrigaux sur les beaux yeux de leurs petites-cousines, et pinçant de la guitare sous leurs fenêtres. Tout-à-coup l'esprit *bouffon* s'annonce à l'improviste au milieu d'eux par quelque tour malicieux, et voilà qu'aussitôt mille idées bizarres s'emparent d'eux, et les lancent dans un pêle-mêle d'incidents grotesques que déterminent les grimaces et les bonds les plus curieux. On dirait qu'un astre inconnu préside à leurs actions. Partout le hasard a tendu des embûches où viennent se prendre, au premier pas qu'ils font, les gens les plus respectables. Et c'est dans ce mélange du romanesque aux détails prosaïques de la vie bourgeoise, et dans les bizarres contrastes qui en résultent, que consiste le mérite véritable de l'opéra-comique. Aussi est-ce précisément le secret d'imprimer aux rôles les plus vulgaires le cachet d'excentricité qui rend inimitable le jeu des comiques italiens. Ils saisissent les moindres allusions de l'auteur, et grâce à leur pénétration, le squelette du drame apparaît sur la scène vivant, animé, avec toute la séduction des formes et des couleurs.

Ferdinand. — Je crois te comprendre à merveille. C'est donc l'opéra bouffe le fantastique, à l'instar du romantique dans le grand opéra, que tu poses comme condition absolue du genre? Mais l'art du poëte consisterait à donner à ses personnages, indépendamment de caractères pittoresques, des physionomies empruntées à la réalité quotidienne et si fidèlement reproduites qu'on puisse se dire en les voyant : tiens! voici le voisin qui demeure en face de chez moi; voici l'étudiant que je vois passer tous les matins se rendant à l'Académie, et qui s'arrête pour soupirer si langoureusement sous les fenêtres de sa cousine, etc.; puis il faut que l'action, régie en quelque sorte par une fatalité drôlatique, nous force à croire à la présence occulte d'une influence surnaturelle et nous transporte nous-mêmes dans le domaine d'une idéale fantasmagorie.

Ludwig.— On ne peut pas mieux développer ma pensée, et il sera presque superflu d'ajouter que l'opéra bouffe, conçu de la sorte, se prête à merveille aux combinaisons musicales, et que ce genre de poëme inspire naturellement au compositeur un style particulier qui provoque aisément la sympathie du spectateur.

Ferdinand. — Tu penses donc que la musique est susceptible d'exprimer toutes les nuances du comique?

Ludwig. — J'en suis intimement convaincu, et, du reste,

les artistes de génie en ont donné mille fois la preuve ; par exemple quelle vive expression d'ironie et de gaieté n'offre pas le délicieux opéra de Mozart : *Cosi fan tutte.*

Ferdinand. — Ceci vient à l'appui de ta remarque précédente, que le texte généralement critiqué de cet ouvrage est pourtant éminemment bien adapté à son sujet.

Ludwig. — J'y pensais justement quand je soutenais tout-à-l'heure que Mozart n'avait choisi pour ses opéras classiques que des poëmes pourvus des meilleures conditions du genre. Les tentatives déplorables faites pour transporter le genre larmoyant jusque sur la scène de l'Opéra devaient nécessairement échouer, et, grâce à Dieu, nos *médecins oculistes*, nos *hospices d'orphelins*, etc., marchent à une complète décadence. Quoi de plus pitoyable encore et de plus opposé à la nature de l'opéra que ces fastidieuses rapsodies dialoguées comme en a tant fait Dittersdorf ! Mais en revanche il faut proclamer le mérite et l'originalité des *Sœurs de Prague*, de l'*Enfant du dimanche.* Ce sont de vrais opéras-comiques italiens à l'allemande.

Ferdinand. — Il est certain que ces ouvrages, bien représentés, m'ont toujours fait grand plaisir. Et je suis cordialement de l'avis de Tieck faisant adresser au public, par le poëte du *Chat botté*, ce bon conseil : Dans le cas où la pièce vous divertirait, vous feriez bien d'abjurer toute votre instruction et votre maturité d'esprit pour redevenir de vrais enfants afin de pouvoir vous réjouir et rire d'aussi bon cœur qu'eux-mêmes.

Ludwig. — Malheureusement ces paroles, comme tant d'autres aussi dignes d'estime, tombèrent bien souvent sur un terrain ingrat et stérile qui les empêcha de porter aucun fruit. Mais le *vox populi* qui, en matière de théâtre, est presque toujours *vox Dei*, couvre et absorbe les soupirs désolés auxquels se livrent certaines natures raffinées choquées des horribles invraisemblances et des plates niaiseries entassées, à les entendre dans ces viles pasquinades. Et même que de fois n'a-t-on pas surpris de ces esprits forts, entraînés par l'électrique secousse de la gaieté roturière en dépit de leur affectation de supériorité, à rire eux-mêmes aux éclats de ces farces si dédaignées tout en protestant qu'ils riaient en vérité sans savoir pourquoi.

Ferdinand. — Il me semble que Tieck pourrait, s'il le voulait, composer, d'après ton système, d'excellents poëmes d'opéras romantiques.

Ludwig. — Sans contredit, car il possède toutes les qualités requises, et je me souviens d'avoir eu entre les mains un libretto de sa façon taillé sur le vrai modèle du genre, mais seulement trop long et trop surchargé d'incidents.

Ferdinand. — Ceci m'amène à te parler d'une cause de dissentiment perpétuel entre vous et les poëtes lyriques, je veux dire l'incroyable brièveté que vous nous prêchez sans cesse. C'est en pure perte qu'on travaille à développer telle situation importante ou qu'on s'efforce de peindre avec quelque vigueur de coloris une passion dramatique, car il faut que tout soit résumé dans deux ou trois vers, et encore vous vous réservez le droit de les retourner et de les combiner indifféremment au gré de votre caprice.

Ludwig.—Je pourrais, par similitude, comparer le poëte au décorateur, dont la mission est d'ébaucher complètement ses tableaux sur la toile en traits corrects et vigoureux, et dire que c'est l'affaire du musicien de mettre le drame dans son jour et la perspective convenable de manière à donner à l'ensemble cet aspect de réalité qui fait illusion et transforme en figures saillantes et pittoresques des coups de pinceau isolés et d'une apparence capricieuse.

Ferdinand. — C'est donc une simple esquisse et non un travail achevé que doit faire le poëte ?

Ludwig. — Nullement. Il va sans dire que le poëte doit rester fidèle avant tout aux règles essentielles du drame relativement à l'ordonnance et à l'économie du plan. Mais ce qui est indispensable et ce qui doit être le but de tous ses efforts, c'est d'arranger les scènes de façon à ce que le sujet se développe devant l'esprit du spectateur d'une manière claire et précise. Il faut que celui-ci, sans entendre pour ainsi dire un seul mot du dialogue, puisse saisir l'enchaînement de l'action d'après ce qui se passe sous ses yeux. Il n'est point de poëme dramatique où cette clarté soit nécessaire à un si haut degré que dans l'Opéra. Car outre que l'on a toujours quelque peine à bien entendre les paroles même avec les chanteurs les plus corrects, le fait de la musique est d'entraîner l'auditeur à son insu dans les régions imaginaires, et ce n'est que par une indication constante du point sur lequel doit se concentrer l'intérêt dramatique qu'on peut maîtriser son attention. Quant aux paroles, le compositeur préférera toujours celles qui expriment avec le plus de précision et d'énergie la situation ou le sentiment qu'aura à peindre le poëte. Il ne faut ici aucune parure, aucun ornement étranger, et surtout aucune image.

Ferdinand. — Mais Métastase, si fécond en métaphores !...

Ludwig. — Métastase, en effet, avait l'esprit imbu de cette opinion singulière que la source de l'inspiration pour le musicien devait toujours être, surtout dans l'*Aria*, quelque comparaison poétique. De là ses strophes éternelles de début

Come una tortorella...
Come spuma in tempesta...

Et la musique ne manquait pas d'imiter, du moins par l'accompagnement, le roucoulement de la colombe, le murmure des flots écumeux, etc.

Ferdinand. — Suffit il de s'abstenir de ce langage figuré ou devons-nous encore renoncer à toute peinture détaillée et complète des situations intéressantes ? Par exemple, le jeune héros part pour la guerre et prend congé de son vieux père ou du vieux roi dont un tyran victorieux ravage les états ; ou bien la fatalité force à une séparation cruelle deux amants passionnés. Se borneront-ils à se dire simplement : *Adieu ?*

Ludwig. — J'admets que le premier puisse en peu de mots parler de sa bravoure, de sa confiance dans la justice de sa cause, et que l'autre jure à sa maîtresse que la vie loin d'elle ne sera pour lui qu'une mort lente ; mais le simple *adieu* suffirait de même au compositeur, dont l'inspiration ne doit pas être subordonnée aux paroles, mais à l'action et à la situation, pour peindre en traits vigoureux l'état de l'âme du jeune héros ou de l'amant désolé. Sans chercher un autre exemple que le tien, combien d'innombrables fois les Italiens n'ont ils pas écrit sur ce seul mot *adio* des mélodies toujours variées et ravissantes de sentiment ? L'idoime musical est susceptible de combinaisons nuancées à l'infini, et c'est en quoi consiste précisément le merveilleux secret de cet art divin, que là où se récuse notre langage insuffisant s'ouvre devant lui une mine inépuisable de nouveaux modes d'expression.

Ferdinand. — Ainsi donc, le poëte doit rechercher dans les mots la plus grande simplicité et se réduire strictement à indiquer les situations en termes choisis et énergiques.

Ludwig. — Assurément, car, je le répète, ce sont le sujet, l'action et la situation qui doivent inspirer le compositeur, et non un verbiage prétentieux. A l'exception des images vraiment poétiques, toute réflexion est une véritable mystification pour le musicien.

Ferdinand. — Tu ne saurais croire combien la tâche

d'écrire un bon opéra d'après ton système me semble à présent difficile. Cette sobriété de mots surtout...

Ludwig. — Doit vous paraître une rude condition à vous qui peignez volontiers avec des paroles; mais ainsi que Métastase, à mon avis, a démontré par son exemple l'inconvénient de poétiser les textes d'opéras, il existe en revanche nombre de libretti italiens dignes d'être proposés pour modèles de poëmes parfaitement appropriés à la musique. Quoi de plus naïf que des strophes du genre de celle-ci, que tout le monde sait par cœur :

Almen se non possio
Seguir l'amato bene,
Affetti del cor mio
Seguite lo per me.

Comme ce peu de mots si simples expriment bien l'état d'une âme pleine d'amour et de douleur ! Comme il est aisé au compositeur de saisir et de traduire avec toute la puissance de son art ce double sentiment ! La situation particulière dans laquelle ces vers sont chantés excitera sa verve à un si haut point que la mélodie acquerra sans peine un caractère d'individualité incontestable. Tu as dû remarquer plus d'une fois que les compositeurs doués d'un génie transcendant ont fait quelquefois de la musique sublime sur les vers les plus détestables. C'est qu'alors ils s'inspiraient de l'idée première mal rendue, mais vraiment poétique. On peut citer, par exemple, *la Flûte enchantée*, de Mozart.

Ferdinand s'apprêtait à répondre, lorsque la générale se fit entendre dans la rue. Il demeura consterné, et Ludwig serrant contre son cœur la main de son ami, lui dit en soupirant : Ah ! Ferdinand, cher et tendre ami ! que deviendra l'art dans ces temps d'alarme et de désastre ! Ne sera-t-il pas condamné à mourir ainsi qu'une plante délicate qui tourne en vain sa tête desséchée vers les sombres nuages qui voilent la face radieuse du soleil ? Ah, Ferdinand ! où sont les riantes perspectives de nos jeunes années ? Tout ce qu'il y a de pur et de bon disparaît englouti par le torrent dévastateur qui ravage le sol de la patrie, et roule dans ses flots limoneux tant de cadavres ensanglantés ! Glacés d'horreur à la vue de ce lugubre spectacle, et tour à tour victimes d'une rage frénétique, nos cris d'angoisse se perdent dans le vide de l'air ; et sans trouver une branche secourable où rattacher notre espoir, nous roulons, précipités dans l'abîme inexorable !

Ludwig se tut, absorbé dans ses sombres méditations.

Ferdinand se leva, reprit son casque et ceignit son sabre; et Ludwig qui suivait ses mouvements d'un œil étonné, le vit tout-à-coup devant lui, pareil au génie de la guerre, armé pour le combat. Le visage de Ferdinand se colora soudain d'une ardeur belliqueuse, le feu de l'enthousiasme éclatait dans ses regards, et s'adressant à son ami d'une voix retentissante : Ludwig ! dit-il, qu'es-tu donc devenu ? L'atmosphère de servitude que tu as respirée si long-temps ici t'a-t-elle à ce point engourdi et perverti, que tu sois devenu insensible à l'haleine vivifiante du printemps qui s'avance à l'horizon sur l'aile diaprée des nuages propices ! — Les enfants des hommes se rassasiaient dans une lâche oisiveté de voluptés et d'abondance, et foulaient aux pieds avec dédain, dans leur stupide ignorance, les dons les plus précieux de la nature. Ce fut alors que cette mère courroucée éveilla le génie de la discorde assoupi depuis long-temps dans ces régions semblables à un jardin fleuri et parfumé. Il surgit aussitôt comme un géant d'airain au milieu de cette foule imprévoyante, qui, fuyant aux sons terrifiants de sa voix dont retentissaient les montagnes, vint réclamer la protection de cette mère qu'ils avaient méconnue. Mais le retour de la foi dans leur cœur leur révéla cette autre vérité, que le succès n'appartient qu'aux forts. Comme la mort engendre la vie, c'est la lutte qui nourrit et féconde le germe divin du progrès. — Oui, Ludwig ! une époque critique et prédestinée a commencé son cours ; et comme dans la profondeur menaçante des anciennes *Sagas*, dont un écho lointain nous a transmis les obscurs présages semblables à des tonnerres roulant au fond de l'abîme des siècles, voilà que le monde entend de nouveau la voix distincte de la puissance éternelle qui le régit. Oui, oui, ses décrets mystérieux se révèlent confusément à la faiblesse de nos sens ; et la foi réveillée dans nos âmes nous entr'ouvre les secrets de l'avenir. Une nouvelle aurore surgit, et déjà l'air embaumé retentit de voix inspirées qui proclament et glorifient la divinité par de sublimes cantiques ! Les portes d'or sont ouvertes, et une auréole lumineuse sert de consécration divine aux saints efforts de la science et de l'art pour unir tous les hommes comme des frères dans un même culte. Courage donc, ami ! que ton regard s'élève au ciel ! Courage, persévérance et foi !

Ferdinand pressait en même temps son ami contre son cœur. Ludwig prit un verre plein, et Ferdinand répéta après lui : Amitié éternelle et préoccupation constante du bien et du beau. A la vie et à la mort ! — Puis son cheval fougueux l'emporta au milieu des bataillons qui marchaient à l'ennemi, témoignant de leur ardeur belliqueuse par de sauvages cris d'allégresse.

E. T. A. Hoffmann.

ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE.

Augusta Maywood est une jeune et jolie danseuse qui vient d'Amérique, et qui, dit-on, y retourne. On raconte des choses merveilleuses de son talent mimique et de sa rare et précoce intelligence d'actrice. Nous l'apprécierons, sans doute, dans quelque rôle. En effet, les artistes étrangers qui viennent en France faire l'épreuve de leur art, nous quittent toujours, quand ils méritent le succès, avec plus de talent, ou, du moins, avec plus de renommée. On ne les juge ailleurs, même dans leur pays, que d'après le jugement que nous en avons porté. Que diraient les spectateurs américains si mademoiselle Maywood leur revenait sans avoir subi en France l'épreuve complète ? quelle opinion prendraient-ils de son talent d'actrice s'il y manquait la sanction des applaudissements de Paris ? Les débuts de mademoiselle Maywood seront donc complets, il n'en faut pas douter. Nous ne répondrions pas même que si le succès répondait aux espérances, les Américains n'attendissent long-temps le retour de mademoiselle Augusta.

Quoi qu'il en soit, la jeune danseuse a débuté lundi dans un pas qu'on avait introduit pour elle dans le premier acte du *Diable boiteux*. Une petite personne gracieuse et vive, ayant les mouvements lestes, la jambe vigoureuse, le geste accentué, le sourire piquant, l'œil espiègle, une jolie figure et quinze ans à peine, voilà mademoiselle Augusta. Figurez-vous une danse folle et rapide, des bonds prodigieux, des élans à parcourir la scène en trois pas, des entrechats combinés de pirouettes comme en pourrait exécuter Perrot, des battements *horizontaux* comme en faisait Paul autrefois, une verve extrême, un jeu incroyable, un aplomb miraculeux, et vous aurez une idée de la surprise mêlée de plaisir qu'a dû causer l'apparition de cette étrange enfant sur la scène ou peu de jours auparavant on avait applaudi la danse poétique, la grâce décente de mademoiselle Grahn, et où on allait applaudir l'élégante et voluptueuse cachutcha de mademoiselle Elsler. Mademoiselle Augusta Maywood a été fort applaudie, comme on le pense bien. Une part de ce succès revient à M. Corally, son maître, qui a développé

par ses leçons les dispositions extraordinaires de la jeune danseuse et qui, en réglant un peu plus cette fougue inouïe, fera de son élève la danseuse la plus originale et la plus piquante qu'on puisse imaginer.

Ch. M.

THÉATRE-ITALIEN.

LUCIA DI LAMMERMOOR.

Le Théâtre-Italien a été forcé de changer samedi soir le spectacle par indisposition de mademoiselle Pauline Garcia, et de donner à la place du *Barbier*, la *Lucia*. Un grand nombre de dilettanti qui s'étaient empressés de traverser la Seine pour venir applaudir mademoiselle Pauline Garcia dans le rôle de Rosine, se sont retirés un peu désappointés, malgré la sollicitude vraiment comique des contrôleurs qui offraient de rendre l'argent, tout en faisant observer que l'on donnait la *Lucia*, *pièce admirablement jouée par MM. Rubini et Tamburini* (historique).

Du reste, la représentation s'est un peu ressentie du désappointement du public, elle a été froide. Rubini et Tamburini ont chanté avec leur perfection ordinaire ; ces deux artistes sont toujours ou admirables ou sublimes. Quant à madame Persiani, elle paraissait d'abord légèrement enrhumée, et ce n'est que vers la fin de son rôle, et surtout dans le grand air de la folie, qu'elle a su retrouver toute la puissance de son talent. L'on est tenté de lui demander quand elle chante comment elle est arrivée à faire aussi facilement des choses aussi difficiles.

Au milieu des conversations gravement politiques du foyer, dans des discussions sur le plus ou moins de titres des pairs nouvellement nommés, on entendait parfois prononcer le nom de Pauline Garcia, on se demandait avec intérêt si l'indisposition de notre jeune cantatrice serait longue; mais quelques habitués assuraient qu'elle nous serait bientôt rendue sous les traits de la pâle et mélancolique Desdémone, ou sous le costume de la vive et spirituelle Rosine. On s'est pas trompé, car nous l'avons vue et entendue mardi dans

IL BARBIERE DI SIVIGLIA.

L'orgue de Barbarie est une cruelle sanction du mérite d'une œuvre musicale ; cette dernière transformation atteste d'ailleurs que l'œuvre, avant d'être jetée dans la rue, a traversé bien des fortunes diverses, a été soumise à des prostitutions de bien des genres, dans les salons et les concerts; que les cornets à pistons, les flageolets, les flûtes et les clarinettes, en duo, ont passé par là; que de Paris à Pézenas tous les instrumentistes, tous les chanteurs ont répété, défloré, défiguré, le plus souvent à l'envi, les motifs conçus frais, gracieux, spirituels de l'ouvrage devenu populaire.

Bienheureux ceux dont l'admiration peut résister pure à tant de souvenirs! Nous craignons que le nombre en soit assez petit.

Dans le plaisir que procure la musique, plaisir vague, indéfinissable, la nouveauté est peut-être l'élément essentiel! S'il en était autrement, comment expliquer, ainsi que nous l'avons remarqué ailleurs, et pour ne pas sortir de la musique en Italie, que Bellini a, pendant sept à huit ans, occupé tous les théâtres, à l'exclusion des œuvres de l'homme de génie auquel il succédait et qu'aujourd'hui l'Italie n'exécute guère que les opéras de Donizetti, compositeur évidemment inférieur à l'auteur de *la Norma* et de *la Somnambula*. En vain les érudits protesteront; le public l'emportera sur eux et par le fait et par la raison. En n'obéissant qu'à ses sensations dans les jugements qu'il porte sur la musique dramatique surtout, le public est dans le vrai; le raisonnement pur, critérium des savants, engendre les plus incroyables méprises.

La beauté d'une fleur subsiste long-temps encore après que son parfum épuisé a cessé de se répandre. Ainsi de la bonne musique en général, et de celle d'*Il Barbiere di Siviglia*, en particulier, toujours délicieuse de goût, d'entrain, de verve, mais dénuée aujourd'hui de la plus grande partie de son effet. C'est par la tête, mais non plus par le cœur, qu'elle continue à être admirée.

J'espère que l'on ne se méprendra pas sur la portée de notre opinion ; nous ne voulons *démolir* aucune gloire (l'expression est consacrée), mais seulement expliquer avec sincérité, et par conséquent avec beaucoup d'hésitation, les différentes phases de l'existence et du succès d'un des ouvrages les plus populaires.

Rubini, Tamburini et Pauline Garcia étaient chargés des trois principaux rôles d'*Il Barbiere di Siviglia;* c'est assez dire que l'exécution a été parfaite. Ce n'est pas cependant dans *Rosine* que l'on désirera surtout entendre mademoiselle Pauline. Qu'on nous permette de faire à l'occasion de cette jeune et grande cantatrice une observation qui s'adresse à presque tous ses camarades. Les chanteurs semblent ne se servir de la musique qu'ils sont appelés à rendre que comme d'un thème sur lequel ils se croient permis de déposer les traits les plus favorables à leur voix, ou dont l'effet est le plus assurée. Il en résulte que le morceau de ce soir ressemble par tant de points (toutes les broderies) au morceau d'hier, que la musique des différents maîtres est dépouillée de son caractère propre, distinctif. De là beaucoup de monotonie. Ainsi mademoiselle Pauline se ménage presque à chaque phrase des oppositions entre ses notes de contralto et celles de soprano ; madame Persiani ajoute sans cesse à la ligne du dessin du chant primitif, une succession de déviations en pointes, qui font briller ses notes les plus aiguës ; tous agréments, surprises qui, prévus et attendus par le public, ne tarderont pas non seulement à perdre leur effet, mais à fatiguer.

Mademoiselle Pauline Garcia a été délicieuse dans la leçon de musique. Elle a chanté la romance de Malibran, la *Fiancée du bandit*, et deux boleros en espagnol, composés par son père. Que de verve, d'âme, d'originalité dans cette jeune musicienne! La coquetterie va à la gentillesse; elle dépare la beauté. La *manière*, cette ressource des artistes ordinaires, ne sied pas à un talent aussi solide, aussi franc, aussi généreux que celui de Pauline Garcia. Ce serait vraiment dommage qu'elle qui, sous tant de rapports, se distingue des autres cantatrices, leur ressemblât par cette faiblesse.

Le débutant Campagnoli — *Bartolo* — pourra être utile ; Santini n'a cependant pas été remplacé.

Hippolyte Prevost.

LA MUSIQUE A BORDEAUX.

A M. le directeur de la Gazette Musicale.

Mon cher Schlesinger, le zèle et le dévouement que je vous connais pour le développement de notre art, même en province, vous feront accueillir avec intérêt, sans doute, quelques renseignements précis sur l'état de la musique à Bordeaux. Vous n'attendez pas assurément que je vous la représente sous les brillantes apparences de richesse et de splendeur qu'elle peut offrir à Paris ou dans les grandes

villes étrangères. L'arbre vigoureux qui se dresse là-bas avec tant de magnificence et étend au plus loin ses branches luxuriantes se trouve réduit ici aux modestes proportions de l'arbuste grêle, mal acclimaté, qui ne saurait avoir encore que la vie artificielle de la serre chaude. Certes, il se rencontre bien çà et là quelque bon jardinier, tout dévoué à cette fragile existence, tout prêt à l'entourer de ses soins comme de son amour. Mais en général il est si peu ou si gauchement secondé dans ses généreuses tentatives, qu'il faut à coup sûr une volonté robuste pour lutter sans relâche contre le concours incessant de tant d'influences pernicieuses.

Cependant la race bordelaise est, à tout prendre, de complexion musicale. Elle obéit à un heureux instinct, qui la guide assez sûrement et la rend sensible au vrai beau. Elle prend plaisir aux plus hautes inventions de la scène lyrique moderne; mais il lui manque précisément ce qui peut perfectionner le tact naturel, ce qui donne naissance au bon goût, ce que le savant M. Fétis réclame avec chaleur dans votre journal pour toutes les villes de France, je veux dire une éducation musicale solide, appliquée dès le premier âge aux diverses classes de la société. De là une inaptitude presque générale à saisir ce qu'il y a d'ingénieux, de beau, de parfait dans une musique détaillée, approfondie; de là une tendance toute particulière à s'éprendre de tout ce qui rentre dans les formules rhythmiques et harmoniques, consacrées par un long usage. Pour l'oreille inexercée, l'uniformité de cadre est malheureusement synonyme de simplicité de forme. Aussi ne vous étonnerez-vous pas que tout morceau qui se rapproche le plus du *monotype* italien obtienne (à peu d'exceptions près) un succès incontestable.

Le Bordelais, du reste, se soucie fort peu des questions d'école. Il accepte de toute main; seulement il entend qu'on lui plaise. Jusque-là, rien de mieux : c'est du plus pur éclectisme. Le côté blâmable, c'est qu'il éprouve fort peu de sympathie pour les morceaux de grande étendue, surtout en fait de musique instrumentale. Son oreille se refuse à fournir une course prolongée; son attention est bien vite hors d'haleine. Dès lors vous concevez que les dimensions titaniennes des symphonies de Beethoven effarouchent terriblement un auditoire habitué à se faire administrer la musique à doses beaucoup plus légères.

Quoi qu'il en soit, une société d'amateurs fort recommandable, qui est même en position d'exercer une influence sensible sur l'opinion publique, a conçu l'audacieux projet d'une réforme. Elle a résolu d'exécuter au premier concert, contre tous les us et coutumes, les quatre fragments consécutifs de la symphonie en *ré* majeur. Pour qui sait bien quel est en province l'empire souverain du préjugé, l'affaire est d'importance. C'est un vrai coup d'état. Il y a là un combat à mort entre le progrès et la routine.

Malheureusement l'effectif de l'armée musicale, que MM. les amateurs peuvent mettre en activité, ne me semble pas tout-à-fait suffisant pour garantir une victoire certaine. Les différents bataillons d'instruments à archet ne sont pas de beaucoup assez fournis pour soutenir les troupes légères des instruments à vent et faire diversion à la puissante artillerie. Il faudrait disposer encore de quelque corps de réserve, d'autant qu'il est facile d'apercevoir certaine mollesse d'attaque, certaine indécision dans la manœuvre qui demandent, pour disparaître absolument, de nouvelles évolutions préparatoires. Au reste il faut beaucoup espérer de l'ardeur enthousiaste et de l'habileté persévérante du général en chef. Peu d'hommes possèdent à un degré aussi éminent le savoir et les qualités indispensables à ses fonctions. Je ne mets pas en doute que, sous la conduite de M. Colin, l'orchestre de MM. les amateurs n'arrive à conquérir une place des plus honorables, s'ils ont du moins le bon esprit de se soumettre au joug d'une discipline rigoureuse. Pour le moment il convient de renoncer aux œuvres d'exécution difficile. Les essais malheureux que l'on a faits de la belle ouverture des francs-juges, qui a semblé une impénétrable énigme, et d'un premier morceau de symphonie que j'avais présenté à l'exécution, ne doivent pas être de nature à décourager le moins du monde. Quelques années d'exercice assidu élèveront ces messieurs au niveau de toute musique d'ensemble, pourvu du moins que l'esprit de coterie, si mortel aux arts, ne vienne pas annihiler les plus louables efforts.

C'est là le ver rongeur qui se glisse au cœur de la plante et la fait dépérir. La lutte sourde et continue des petites passions individuelles dans l'ordre artistique n'est pas la moins curieuse des scènes de la vie de province. Le *plus fertile de nos romanciers* a négligé une des pages les plus marquantes. Peut-être nous eût-il initiés au secret des singulières contradictions qui distinguent la classe féminine dans l'espèce dite des amateurs. Peut-être eût-il saisi avec sa finesse d'observation cette nuance d'aristocratie, cette pointe de morgue qui porte invinciblement la femme du monde à repousser le contact de la femme artiste dès l'instant qu'elles habitent la même ville. Etrange anomalie! Mesdames ***, épouses, filles ou sœurs des personnages les plus notables, remarquables elles-mêmes par de jolis talents, se trouveront on ne peut plus flattées de chanter, d'exécuter dans les concerts (gratuits où se feront entendre, moyennant une somme assez ronde, des cantatrices parisiennes en tournée; et voilà qu'elles jetteront les hauts cris à la seule pensée de voir figurer auprès d'elles des artistes compatriotes de leur sexe qui joignent à un vrai mérite des qualités desirables en toute position! En vérité, ces dames soupçonnent-elles que, bien loin de favoriser les progrès de l'art, comme elles s'en vantent, elles lui font, au contraire, tout le tort imaginable en retardant une fusion si nécessaire dans les provinces où les individualités musicales ne sont que trop rares? Certes il est de très bon goût pour un cercle d'amateurs de convier à ses concerts les notabilités étrangères, de les gratifier avec munificence, de donner à un célèbre pianiste jusqu'à 1,000 francs pour entendre une fantaisie sur *Moïse* ou sur *les Huguenots*. Mais pourquoi traiter en *Parias* des talents que l'on a sous la main et qui, pour être moins brillants, n'en sont pas moins dignes d'encouragement et d'estime? C'est un bien triste préjugé que celui qui divise en deux camps ennemis la portion la plus intéressante des forces musicales en province et spécialement à Bordeaux.

Qu'il y a loin de ce ridicule au patronage noble et tout d'abnégation, que de très grandes dames de Paris, bien haut placées dans la considération publique, accordent à la musique personnellement! Souhaitons qu'un tel exemple, mis à la mode, fasse évanouir au plus vite des scrupules un peu trop *collet-monté*, et provoque d'heureuses mutations pour la saison d'hiver qui va s'ouvrir.

Dans celle qu'octobre vient de clore, vous devinez que Pomone et Bacchus (comme disait le vieil Opéra) ont bâillonné Euterpe et Apollon. Il y a eu pourtant çà et là quelques concerts, donnés par mademoiselle Rouchault, élève distinguée de La Barre, et par MM. Rémusat le flûtiste, et Espinasse, ténor-lauréat, issu du Conservatoire. Du premier, je n'ai rien à dire; c'est toujours la grâce, le moelleux, la coquetterie d'exécution que vous savez. Quant à M. Espinasse, il n'a pas balancé à aborder les difficultés les plus ardues du chant dramatique. Il s'est attaqué à l'air si périlleux de *Guido et Ginevra*, au fameux *Suivez-moi* du fameux Rossini, et à la gigantesque scène du quatrième acte des *Huguenots*, qu'il a jouée avec tous les accessoires, l'habit violet, les décorations et la Valentine. M. Espinasse

a de la verve, du jeu, de l'élan dans la voix et dans le geste; c'est fort bien; mais je serais très obligé à qui pourrait me dire pourquoi M. Espinasse veut être à toute force M. Duprez et non plus M. Espinasse. La nature cependant y a mis bon ordre. D'où vient donc cette rage effrénée de renoncer à soi-même pour grimacer son voisin? M. Espinasse a, Dieu merci, assez de ressources en lui pour ne rien emprunter aux autres, surtout lorsque l'emprunt devient infailliblement ruineux. On ne saurait pardonner à qui convoite la première scène de France l'imitation servile imposée presque nécessairement à l'acteur de province qui veut rendre à son auditoire comme un écho de Paris.

C'est à ce titre que Raguenot, le Raoul, le Robert, l'Éléazar de l'Opéra bordelais, mérite encouragement et indulgence. Il y a chez lui du zèle, du travail consciencieux, des éclairs de réussite même; mais, *ô marâtre nature!* que tu réponds mal à ses efforts!

La *Juive* surtout, montée avec une magnificence monstrueuse pour la province, n'a pas cessé d'attirer la foule depuis sa reprise. Bien que les choristes traitent en francs bourreaux les beaux chœurs de cette partition; bien qu'Audran, acteur et chanteur estimable partout ailleurs, joue et chante le rôle du prince Léopold de la façon la moins flatteuse pour la mémoire du fils de Sigismond; bien que l'orchestre, en dépit des mouvements de M. Schaffner, accompagne sans miséricorde avec une âpreté, une violence, et surtout un luxe d'incorrections et de notes équivoques bien impardonnables, toujours est-il que la musique triomphe par elle-même de tant d'obstacles conjurés. Solos, morceaux d'ensemble, airs de danse (car il faut danser ici à toute outrance), on applaudit tout; on applaudit mademoiselle Renouf, on applaudit Boucher, et la caisse se réjouit, elle que la faillite du directeur avait plongée dans le deuil, elle qui *renaît à l'espérance* (comme dans la *Normandie*) depuis l'association des principaux chefs d'emploi. Ceci n'est, du reste, qu'une situation intérimaire. On attend l'élection d'un nouveau directeur, lequel pourrait fort bien faire fiasco, ainsi que le précédent, et mettre en grand péril les plaisirs de l'exigeante famille des abonnés, pour peu que l'autorité administrative apportât encore dans ce choix une imprévoyance condamnable.

Et maintenant, que vous dirai-je? Vous avez en gros la perspective musicale de Bordeaux; je laisse à d'autres le soin de la daguerréotyper. Si je ne dis mot de la musique d'église, c'est qu'elle est aussi insignifiante que possible. Les tentatives de progrès n'y ont guère de résultat. Quant au monde, c'est toujours à peu près le même personnel d'artistes et d'amateurs. On s'y entretient beaucoup de l'arrivée prochaine d'une jeune élève de madame Damoreau, attendue avec grande inquiétude d'une part, de l'autre avec grande espérance. Mademoiselle E. Fosembas marche précédée d'une réputation bien brillante, ce me semble. Comme le Prométhée de la fable elle a, dit-on, dérobé le secret, non pas précisément des dieux, mais de la déesse du chant. Pourquoi donc porter à la province un semblable trésor?

Décidément, voilà tout mon sac vidé. Si je ne m'étais engagé à ne parler aujourd'hui que province, j'ajouterais quelques mots sur un petit chef-d'œuvre de grâce mélodique, de suave mélancolie, émané de Paris même, et que je jurerais n'y être pas apprécié tout ce qu'il vaut, et il vaut beaucoup. Mais je me réserve d'analyser plus au long ces *mélodies intimes* de M. Stamaty, dans lesquelles il y a, je crois, à voir presqu'autant de choses que Marcel, le profond danseur, en voyait dans un menuet.

Adieu, mon cher ami; au prochain revoir. L'hiver entraîne l'hirondelle au midi et l'artiste dans la capitale.

Maurice BOURGES.

A M. le Rédacteur de la GAZETTE MUSICALE.

Quelques personnes m'attribuent l'article signé *Gagliardi*, et inséré dans votre numéro de jeudi dernier. Je vous prie d'avoir l'obligeance de déclarer que je suis complétement étranger à la rédaction de ce travail.

Agréez, etc.

F. DANJOU.

Nous nous faisons un devoir d'insérer la lettre de notre collaborateur, et de déclarer que M. Danjou, absent de Paris, n'avait pas même connaissance de la lettre de M. Gagliardi.

M. S.

Nouvelles.

*** Un grand concert a été donné lundi matin, à Windsor, par le célèbre Thalberg. La salle était comble de bonne heure, et comme le concert ne commençait pas, bien que l'heure indiquée sur le programme fût passée depuis long-temps, le public commençait à s'impatienter, lorsqu'on apprit que M. Thalberg venait d'être mandé au château par la reine. Il s'y rendit immédiatement et fut admis en présence de S. M., qui, après l'avoir entendu préluder quelques instants sur son piano, l'invita à se faire entendre au château le soir même devant toute la cour.

Le célèbre professeur quitta la reine, pénétré de sa bonté et de sa bienveillance, et se hâta de se rendre aux vœux de ses auditeurs aux bruits des applaudissements les plus flatteurs.

*** On dit que Rossini passera l'hiver à Venise. Son séjour à Naples n'a pas été très favorable pour sa santé qui paraît un peu altérée.

*** On écrit de Francfort: M. Rosenhain, notre compatriote, a donné ici un concert brillant auquel assistait l'élite de la société; on a applaudi en lui et le compositeur et le pianiste. M. Rosenhain doit être de retour à Paris vers le 20 novembre.

*** Le jour de Sainte-Cécile on chantera, à la cathédrale de Boulogne-sur-Mer, la première messe solennelle de Le Sueur. C'est dans cette messe que se trouve pour offertoire la belle fugue *Quis enarrabit*, qui fait toujours tant d'impression.

*** Une ancienne choriste de l'un des théâtres de la capitale vient de se faire religieuse.

*** On sait comment et pourquoi le *Casino* s'est éteint au milieu des splendeurs de ses nuits vénitiennes. L'affiche *peu polie* pour l'autorité a donné lieu à des poursuites. La cour royale (chambre des mises en accusation), vient de renvoyer devant les assises M. Julien, directeur du *Casino*, sous la prévention d'outrage contre l'autorité. La cour a déclaré qu'il n'y avait lieu à suivre contre l'imprimeur et l'afficheur.

ERRATUM.

Une légère erreur s'est glissée dans notre dernier article sur les *Grandes études de concerts par M. Doehler*. A la sixième ligne du dernier alinéa, au lieu de: Elle est coupée (la douzième étude) par un *andante gracioso* écrit à cinq parties, etc.; lisez: Elle est coupée par un *andante grazioso* écrit à cinq parties et par une cadence prolongée sur *fa* dominante du ton de *si* majeur dans lequel est écrit ce morceau, qui n'est autre que ce fameux trille que tout Paris a entendu exécuter à l'auteur avec une si prodigieuse facilité.

Le Directeur, MAURICE SCHLESINGER.

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

6e Année. — 1839. REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS, N° 60.

JOURNAL DES ARTISTES, DES AMATEURS ET DES THÉATRES;

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, F. BENOIST, (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, CASTIL-BLAZE, PHILARÈTE CHASLES, F. DANJOU, STEPHEN HELLER, EDME SAINT-HUGUÉ, ELWART, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), AD. GUÉROULT, JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, G. LEPIC, LISTZ, MARX, CHARLES MERRUAU, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, H. PREVOST, L. RELLSTAB (rédacteur de la GAZETTE DE BERLIN), GEORGES SAND, J.-G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT A LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE.

Paris.	Départ.	Étrang.
3 m. 8	9 »	10 »
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	34 »	38 »

La Revue et Gazette Musicale paraît le dimanche et le jeudi de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la *Revue et Gazette Musicale de Paris*, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; et chez tous les marchands de musique de France.

Prix d'abonnement à la *Revue et Gazette Musicale*, 30 fr. par année.

Paris, Dimanche 17 novembre 1839.

IL SERA DONNÉ CHAQUE MOIS UNE LIVRAISON des *ARCHIVES CURIEUSES DE LA MUSIQUE*, et un *fac simile* de l'écriture de musiciens célèbres.

ANNONCES : 50 c. la ligne de 28 lettres.

SOMMAIRE. Mozart : ses œuvres, son influence sur l'art et les artistes (quatrième et dernier article); par Fétis. — Action de l'archet sur les cordes, (Mémoire de M. Duhamel à l'Académie des sciences.) — Correspondance. — Nouvelles.

MOZART.

SES OEUVRES. — SON INFLUENCE SUR L'ART ET LES ARTISTES.

(Quatrième et dernier article [1].)

Après avoir écrit au mois de février 1786 l'opéra intitulé *le Directeur de spectacle*, et composé au mois de mars son sixième concerto en *la*, plusieurs morceaux de chant avec orchestre, et l'admirable concerto en *ut* mineur, modèle des concertos de Beethoven, de Hummel et de tous ceux des maîtres de l'école allemande, Mozart donna au mois d'avril suivant *les Noces de Figaro*, production colossale dont il n'y avait pas d'exemple dans toute la musique des temps antérieurs, et qui renfermait la création d'une multitude de formes nouvelles encore exploitées de nos jours. Je ne m'arrêterai pas devant la presque fabuleuse facilité qui fait enfanter de telles œuvres en quelques jours, et qui laisse loin derrière elle tout ce qu'on a rapporté de merveilleux en ce genre : le temps me presse et l'espace me manque. Mais ce qui doit frapper d'étonnement dans une telle improvisation, c'est que, nonobstant une si grande précipitation, Mozart reste toujours un modèle de pureté d'harmonie; c'est que l'art est porté dans tous ses ouvrages au dernier degré de perfection, jusque dans les moindres détails, et que lui seul, je dis lui seul sans crainte d'être démenti par un artiste instruit, est sous ce rapport l'égal de Chérubini, qui n'aurait point de rival à cet égard dans la musique moderne si Mozart n'eût pas existé. Je sais que je ne recommande guère l'auteur des *Noces de Figaro* par cette considération, car la plupart des compositeurs font assez peu de cas de cette pureté, de cette perfection d'art où ils ne peuvent atteindre; mais il m'a semblé pourtant qu'il n'était pas inutile de faire remarquer la prodigieuse force de tête que suppose la réunion de qualités si rares et si solides à l'improvisation la plus rapide qui se soit jamais manifestée.

Pour qui sait comprendre la musique à l'aspect d'une partition, il y a de l'étourdissement à examiner celle des *Noces de Figaro*. Jamais, à mon sens, pareille abondance d'idées ne s'était répandue sur un ouvrage. A Dieu ne plaise que je rentre ici dans ces analyses minutieuses que j'ai dû faire en prenant Mozart au début de sa véritable carrière dramatique pour repousser des assertions hasardées; mais je dois faire remarquer qu'ici le caractère des créations est tout différent de ce qu'il était dans *Idoménée*. Là, c'était la production simultanée d'un nouvel ordre d'accentuations musicales, de nouvelles modulations, d'une harmonie plus incisive, enfin d'une instrumentation inconnue; ici, c'est la suavité de la mélodie, l'élégance parfaite des détails et le développement de formes d'une admirable proportion dans les morceaux d'ensemble. Je passerai rapidement sur les deux premiers duos, morceaux charmants dans leur étendue restreinte; sur l'air de Bartolo où se trouve une phrase admirable de profondeur et une instrumentation exquise; sur l'air ravissant de Cherubino; sur le rondo de Figaro (*Non più andrai*), trop sou-

(1) Voyez la *Revue et Gazette musicale de Paris*, année 1839, numéros 47, 49, 51.

vent applaudi pour qu'il soit nécessaire de le louer ; sur la délicieuse cavatine de la comtesse (*Porgi amor*), et même sur la romance (*Voi che sapete*), le morceau de ce genre le plus parfait qui existe, à cause de la réunion d'une mélodie charmante, d'une instrumentation dont la délicatesse est incomparable, et de la modulation si neuve de la seconde partie, que Rossini a empruntée à Mozart pour la cavatine de *Tancrède;* enfin, je me tairai sur le duo (*Crudel! perche finora*); sur l'air du comte, sur le grand air de la comtesse; sur le duo (*Che soave Zeffiretto*), et sur les airs de Marceline et de Suzanne, quoique la plupart de ces morceaux soient des modèles en leur genre, et que le public en fit toujours recommencer quatre ou cinq quand cette pièce fut représenté en 1808; mais je veux faire remarquer les inventions de formes que Mozart jeta à pleines mains dans le trio du premier acte, dans le prodigieux finale du second, dans le sextuor du troisième et dans le finale du dernier.

On a dit que la musique de Mozart manque d'esprit : je ne crois pas que ce fût cela qu'il s'étudiait à y mettre, mais je pense que personne n'a donné mieux que lui les accents convenables aux personnages. Voyez ce premier trio dont je viens de parler ; comme la colère du comte est empreinte dans ce que le compositeur a mis dans sa bouche! Comme les accents de Bazile sont ceux d'un perfide patelinage! Comme le chant de Suzanne exprime bien la crainte et la douleur! Quel charme dans ce travail d'orchestre qui continue toujours pendant une discussion animée! Quelles modulations inattendues aux différentes reprises des motifs principaux, et quel beau travail dans l'ensemble final! Mais, dira-t-on, ce morceau ne produit point d'effet; cela est vrai : il n'en a jamais fait, si ce n'est sur les musiciens qui se pâmaient pendant que le public restait froid. Mozart a fini ce morceau *piano* comme beaucoup d'autres, et le *piano* détruit tout l'effet et glace l'applaudissement.

Quant au finale du second acte, il a toujours excité des transports d'enthousiasme en Allemagne et à Paris, dans les années 1808 et 1820. Une oreille véritablement musicale y est entretenue dans une sorte d'état de fièvre par l'abondance des motifs que le compositeur y a jetés, par la justesse d'expression de tous les personnages et la plus belle facture qu'il soit possible de citer. La violence de la situation est admirablement peinte dans le premier duo; l'étonnement n'a jamais mieux été exprimé que dans l'entrée de Suzanne; l'agitation vient ensuite lorsque le comte entre dans le cabinet, et tout ce trio est un chef-d'œuvre et de convenance scénique, et de mélodie, et de facture. L'entrée de Figaro forme un excellent contraste avec ce qui précède, et le morceau (en *ut*) de l'interrogation est au-dessus de tout éloge. Vient ensuite l'entrée du jardinier, d'un tout autre caractère, et qui semble n'avoir pu être faite autrement. L'agitation de l'orchestre y peint d'une manière parfaite celle de la scène, et celle-ci est suivie du délicieux quatuor (*vostre dunque saran queste carte*), au-delà duquel il semble qu'il ne puisse rien y avoir, mais qui est suivi de l'explosion du dernier septuor, où il semble que toutes les richesses de la musique ont été rassemblées. Non seulement il n'y avait rien de semblable dans la musique avant les *Noces de Figaro*, mais j'ai la conviction profonde qu'aujourd'hui même il n'existe aucun morceau de musique dramatique où il y ait une telle abondance d'idées, ni une perfection de détails comparable. Et peut-être ai-je le droit de donner à cet égard mon opinion d'une manière si positive, car je ne le fais pas légèrement. J'ai lu, écouté, comparé, étudié avec toute l'attention dont je suis capable tout ce qui a quelque valeur dans l'art, depuis les premiers temps jusqu'à ce jour; passionné pour la musique en elle-même, sous quelque forme qu'elle se produise, pourvu qu'elle soit l'œuvre du génie et du talent, je n'épouse ni ne rejette d'école ni de maître, et le but de ma vie est de faire triompher un éclectisme éclairé : je n'hésiterais donc pas à proclamer supérieur à Mozart celui qui serait réellement au-dessus de lui, ou à faire son égal quiconque aurait l'universalité de son génie et la perfection de son talent.

On a comparé les *Noces de Figaro* et le *Barbier de Séville*, ou plutôt l'effet actuel de l'un et de l'autre ouvrage; et, quoique toute comparaison cloche, on a cru pouvoir d'autant mieux faire celle-là, qu'il s'agit des mêmes personnages, du même esprit, et de deux grands musiciens qui ont exercé sur l'art de leur époque une influence irrésistible. Mais, en y regardant de près, on est conduit à se faire cette question : Est-il bien vrai que ces deux artistes ont eu à exprimer des choses analogues, et que les personnages qu'ils ont mis en scène sont identiquement les mêmes? Or, l'examen attentif de cette question conduit précisément à la démonstration qu'il s'agit de choses absolument différentes.

Dans la comédie française du *Barbier de Séville*, Figaro est un intrigant alerte, vif et spirituel, Almaviva un modèle d'élégance et d'adresse, Rosine un mélange de passion, de finesse et de mutinerie. Rien de tout cela ne se retrouve dans le *Mariage de Figaro*, ou *la Folle journée*, que Geoffroy appelait dans ses feuilletons *l'ennuyeuse journée.* Cette comédie est une satire politique qui n'a rien de la vive action de la pièce précédente. Mons Figaro s'est fait penseur sententieux et n'intrigue plus que lourdement. Le comte, qui semble avoir perdu son esprit et sa grâce avec son amour, n'a plus de dramatique que sa jalousie. Dans Rosine, devenue comtesse, il ne reste plus rien de la pupille de Bartholo : c'est une femme mélancolique qui porte sur la scène l'ennui qu'elle éprouve dans son château. Bartholo même a changé; on ne lui trouve plus sa verte brusquerie de la maison de Séville ; elle s'est changée en une monotone et mauvaise humeur. Basile seul a conservé son caractère. Au milieu de ces personnages déjà connus mais si changés, sont venus se placer une soubrette intrigante, un adolescent qui ne vit que d'amour et qui a touché le cœur de la comtesse, une jeune fille insignifiante et un jardinier ivrogne. Tout ce monde est agité de passions et d'intérêts divers qu'on dissimule et qui se cachent sous des bons mots. Or, les bons mots, même ceux de Beaumarchais, sont de tristes ressources pour la musique : Mozart, qui n'en avait que faire, ne put s'attaquer qu'au caractère passionné de l'action. Cette courte analyse suffit pour faire comprendre que les deux musiciens célèbres ont eu deux missions différentes à remplir; et, par bonheur, chacun d'eux s'est trouvé dans la condition normale de son talent.

Mozart n'avait point de gaieté; c'est presque un miracle pour son organisation que d'avoir fait l'air *fin ch' han dal vino.* Au fond de ses mélodies les plus suaves, les plus gracieuses, il y a quelque chose de mélancolique qui jette un charme inexprimable dans toute sa musique, mais qui s'opposait à ce qu'il traitât un sujet purement bouffe. Lui-même l'a compris et n'a jamais rien entrepris de semblable. Au fait, la gaieté scénique, et surtout le bouffe franc et original, n'existent qu'en Italie; on ne les trouve chez aucun musicien allemand. Lorsque ceux-ci veulent s'efforcer de produire quelque chose en ce genre, ils tombent dans la trivialité. Rosine, Almaviva, Figaro, ont bien, dans la musique de Rossini, la jeune verve que Beaumarchais voulait leur donner; tout ce qu'ils chantent est d'une fraîcheur de printemps, d'une élégance éblouissante. Je me garderai bien de faire au compositeur le reproche d'avoir emprunté à un chœur religieux de son *Ciro in Babilonia* la délicieuse cantilène de la sérénade *Ecco ridente :* ce n'est point un contre-sens, car l'amour vrai est aussi une religion. L'amant peut s'exprimer près de sa maîtresse comme le dé-

vot près de son dieu. Je ne serai pas plus difficile pour la belle phrase profonde de l'air de Bartholo, prise de l'inspiration de l'air du même personnage dans *les Noces de Figaro*: un opéra n'est pas dans ces détails. Ce que je regrette, c'est que le brillant génie qui a imaginé tant de choses ravissantes, et qui depuis lors s'est transformé de tant de manières différentes dans *Otello*, dans *Semiramide*, dans *Moïse* et dans *Guillaume Tell*, se soit laissé dominer par la paresse jusqu'à mêler aux belles inspirations de son *Barbier* tant de phrases parasites, tant de formules toutes faites et cent fois répétées, qu'on serait tenté de prendre comme des témoignages de mépris de l'auteur pour son ouvrage. En écoutant, ces jours derniers, cet opéra assez mal exécuté au théâtre de Bruxelles, ce qui ne m'empêchait pas d'en savourer les beautés, mon oreille était incessamment étonnée d'une multitude de négligences, de fausses résolutions d'accords et de modulations mal attachées, et je me disais : « Sans doute Rossini ne pouvait, en 1816, prétendre » à la perfection de facture de Mozart; mais s'il se fût » donné seulement quelque peine pour faire disparaître ces » taches, quel ouvrage ne serait-ce pas que *le Barbier!* » Rossini aurait évité par là que des pédants, s'emparant » de ses fautes et négligeant ses admirables inspirations, le » signalassent comme un médiocre compositeur, et qu'à » Berlin, par exemple, ses plus belles productions soient » encore méconnues par toute une population qui ne se » compose presque que de musiciens. » Je reviens à Mozart.

C'est par une exécution parfaite que la musique produit de l'effet au théâtre et reste en possession de la faveur publique. Rossini et ses successeurs jouissent de cet avantage à Paris. Que peut-on désirer pour leurs ouvrages lorsqu'on y voit rassemblés des artistes tels que Rubini, Lablache, Tamburini, mesdames Grisi, Persiani, et même la jeune mademoiselle Garcia, qui rachète par une admirable inspiration ce qui peut encore manquer de fini à son talent? N'y a-t-il point dans un tel ensemble de talents de premier ordre des beautés idéales et instantanées qui ajoutent prodigieusement aux beautés écrites? Mozart n'a jamais joui du même avantage, parce que sa musique n'a point été conçue pour les artistes illustres que je viens de citer. Cette musique, si pleine qu'on n'y peut rien ajouter, n'est point à leur usage. Leur imagination s'y trouve comprimée, enserrée de toutes parts, au point qu'ils s'aperçoivent bientôt qu'il faut se borner à chanter la note écrite. Artistes consciencieux, ils se dévouent à ce devoir, mais ils ne peuvent se dissimuler qu'ils y perdent la plus grande partie de leurs avantages, et dès lors ils n'y sont plus inspirés par la même verve, et n'y portent plus le même entraînement. De proche en proche, le froid se communique et le succès devient impossible.

Cette observation s'applique surtout aux *Noces de Figaro*, opéra qui ne se relève pas par quelques unes de ces puissantes situations comme on en trouve dans *Don Juan*. Mais il ne faut pas se le dissimuler : ce dernier ouvrage même n'a jamais été entendu à Paris d'une manière complétement satisfaisante. Lorsque Garcia était si beau dans le rôle principal et madame Fodor, si séduisante dans *Zerline*, madame Ronzi de Begnis était faible dans *Donna Anna*, et madame Favelli nulle dans *Elvire*, Pellegrini ne comprenait guère son rôle de *Leporello*, et le *Don Ottavio* était à la glace. Cependant on sait le succès immense qu'obtinrent seuls Garcia et madame Fodor dans cette œuvre merveilleuse; qu'on imagine ce qu'aurait été ce succès si tous les rôles eussent été rendus aussi bien, et comme il faudrait qu'ils le fussent, en effet, pour que la musique produisît tout l'effet conçu par le compositeur! Long-temps après on eut une admirable *donna Anna* dans mademoiselle Sontag, une délicieuse *Zerline* dans madame Malibran, et une *Elvire* satisfaisante dans mademoiselle Heinefetter; mais Garcia n'était plus dans *Don Juan* qu'une ruine affligeante pour ses amis. A l'égard des représentations de cet ouvrage à l'Opéra, le rôle de *Don Juan*, placé dans les sons élevés d'une voix de ténor, et les changements faits au reste de l'ouvrage, avaient altéré le caractère de la composition, et l'on n'en saurait rien conclure. Il faut, d'ailleurs, pour ce théâtre, de la musique qui lui soit destinée. Les premières représentations de *Tancrède*, d'*Otello*, de *Cenerentola* et de *La Gazza ladra*, qu'on y a données au bénéfice de mesdames Pasta et Fodor, ont été sans effet.

Je ne dirai rien du mérite de la musique de *Don Juan*, si ce n'est que cette musique acheva la transformation complète du drame musical commencée dans *les Noces de Figaro*, qu'elle créa, il y a cinquante-deux ans, le genre qu'on a appelé depuis lors *romantique*, et que son style est absolument différent de celui des autres ouvrages dramatiques de Mozart.

Avant de finir ce qui concerne les opéras de ce grand homme, je suis obligé de dire quelques mots de *la Flûte enchantée*, qui me paraît avoir été moins comprise encore que ses autres ouvrages, par M. Jules Maurel, auteur de la critique qui a donné naissance à ces articles. *La Flûte enchantée!* Mais il n'est point de ville en Allemagne possédant un théâtre où cet opéra n'ait été joué, et plus de mille représentations en ont été données. Défiguré dans la traduction française intitulée *les Mystères d'Isis*, il fut représenté à l'Opéra en 1801, et, malgré les défauts de cette traduction, il obtint le plus brillant succès qu'il y eût eu à l'Opéra depuis *Panurge*, c'est-à-dire depuis 1785, il fut souvent la ressource des directeurs de ce spectacle jusqu'en 1807, où parut *la Vestale*, et se soutint à la scène pendant plus de vingt ans. Aux quinze premières représentations, le public demanda l'ouverture que M. Maurel appelle *une fugue*, parce que l'introduction de l'allegro est fuguée, mais qui, par les admirables proportions de toutes les parties, son charme mélodique et la richesse de ses détails, est une des plus belles compositions musicales qui existent.

Le coloris de la musique de *la Flûte enchantée* est si différent des autres partitions de Mozart, qu'on ne peut y reconnaître l'auteur de *Don Juan* qu'à la perfection du travail. Le grand-prêtre *Sarastro*, *Papageno*, *Tamino*, *Pamina*, ont chacun un caractère particulier dans leur chant, et les trois femmes qui traversent toute la pièce comme un seul personnage indivisible, sont une des plus belles créations du génie de Mozart.

Il me reste maintenant à parler de l'illustre musicien comme compositeur de musique instrumentale, en commençant par la symphonie. Suivant le critique, Mozart serait *écrasé* dans ce genre entre Haydn et Beethoven; il n'aurait point fait école, et son bagage-symphonie se bornerait à trois morceaux dont on ne parlerait déjà plus. Je suis obligé de démontrer encore ici que M. Maurel a été mal informé dans toutes ses assertions. D'abord, Mozart n'a pas seulement écrit les deux symphonies en *ut* et les symphonies en *sol* mineur, en *mi* bémol et en *ré* qui, depuis 1807 jusqu'à la suppression du Conservatoire, en 1815, ont excité l'admiration générale dans les concerts de cette école, mais bien ***dix-sept symphonies***, dont trois en *ré*; et loin que ces œuvres soient tombées dans l'oubli, on en publie en ce moment deux éditions complètes, dont une en partition chez Breitkoff, à Leipsick, et une en parties séparées à Brunswick, après vingt autres éditions qui ont inondé l'Europe de ces productions.

Mozart, dit-on, est *écrasé* entre Haydn et Beethoven! Il n'a point fait école! Eh! mon Dieu, Haydn et Beethoven ont été les premiers à subir son influence. Si singulière que paraisse cette proposition à l'égard de Haydn, elle se dé-

montre invinciblement par les faits. Haydn, créateur de la symphonie, paraissait arrivé à l'apogée de son talent dans les *symphonies de la loge Olympique*, composées en 1784. Il ne s'éleva pas au-dessus de cet ouvrage jusqu'en 1791, où il se rendit à Londres pour écrire les douze dernières grandes symphonies du concert de Salomon, les seules qu'on exécute dans les concerts, en France, depuis près de quarante ans, et à peu près les seules connues de la plupart des artistes. A cette époque, toutes les symphonies de Mozart étaient composées et connues en Allemagne ; connues surtout de Haydn, qui suivait chaque hiver le prince Esterhazy à Vienne. Quelle que soit la beauté des symphonies de la loge Olympique (certes, personne n'en est plus admirateur que moi), il y a dans les cinq premières symphonies de Mozart que j'ai citées une bien plus haute puissance d'effet et un développement de formes plus grandes et plus passionnées. Elles produisirent une si vive sensation sur Haydn, qu'il changea complétement sa manière dans ses douze grandes symphonies de Londres, et qu'il prit surtout pour modèles, dans ce bel œuvre qui fait sa gloire la plus solide, la grande symphonie en *ut* et celle en *mi* bémol de son jeune émule. Ce fait, dont l'évidence est inattaquable, est la réponse la plus significative qu'on puisse faire à l'assertion que Mozart n'a pas fait école dans la symphonie.

J'en trouve un non moins remarquable dans les deux premières symphonies de Beethoven (en *ut* et en *ré*). On sait que les trois trios de piano qui forment l'œuvre premier de ce musicien célèbre, les six quatuors pour violon de l'œuvre 18, le grand septuor arrangé en quintette, le premier trio pour piano, alto et basse, ceux de l'œuvre 9, la sérénade, œuvre 8, les deux premiers concertos de piano, le quintette pour le même instrument, hautbois, clarinette, cor et basson, et d'autres ouvrages jusqu'à l'œuvre 36 ont été composés par Beethoven sous l'influence de son admiration sans bornes pour Mozart, et que l'influence du génie de celui-ci se fait apercevoir à chaque instant dans ces productions : il en est de même des deux symphonies que je viens de citer. Un homme tel que Beethoven ne pouvait être un servile imitateur, son inspiration audacieuse se faisait jour à chaque instant dans ces cadres tracés par son illustre prédécesseur ; mais ce qui restait de ces cadres est si reconnaissable dans les œuvres dont je viens de parler, que des critiques en firent le thème d'attaques dirigées contre l'auteur de la *Symphonie héroïque*. Dès ce moment Beethoven changea sa manière, et jusqu'à la fin de sa vie il s'occupa de la recherche de formes nouvelles et d'une plus grande indépendance d'idées. Toutes ses affections furent depuis lors pour ses ouvrages postérieurs à la publication de l'œuvre 36, et ainsi que je l'ai dit dans la *Biographie universelle des musiciens*, il se persuada depuis lors que ses ennemis seuls accordaient des éloges à ses premières productions. Voilà comment Mozart n'a point formé d'école.

Ce fut en 1807 que l'on entendit pour la première fois à Paris les symphonies de Mozart dans les concerts du Conservatoire. La première qu'on exécuta fut la symphonie en *sol* mineur. Je me souviens encore de l'impression qu'elle produisit sur l'auditoire, et sans doute ce même souvenir est présent à la mémoire d'Habeneck, qui dirigeait l'orchestre, de Cherubini, d'Auber, de Baillot, de Zimmermann et de vingt autres artistes. Ce ne fut pas seulement de l'admiration qui se manifesta dans l'assemblée, mais un véritable délire ; et quand on entendit la modulation si audacieuse et en même temps disposée avec tant de goût, qui lie par un seul accord la seconde partie du premier morceau à la première et passe d'une manière encore inconnue du ton d'*ut* mineur à celui de *fa* dièse mineur, alors, dis-je, toute l'assemblée se leva en masse poussant une exclamation, comme on l'a fait depuis à l'explosion de la marche finale de la symphonie en *ut* mineur de Beethoven. Successivement les cinq grandes symphonies de Mozart furent exécutées dans les mêmes concerts, et dès ce moment se forma un parti qui ne voulut plus entendre que celle-là et qui ne parla plus de Haydn avec la vénération que mérite cet homme immortel. Voilà comment Mozart est écrasé entre Haydn et Beethoven.

Depuis le XVI[e] siècle, la musique, partie du point de vue du développement d'une douce satisfaction de l'âme par de simples mélodies, une harmonie pure et de douces sonorités, s'est progressivement avancée vers une transformation qui a pour but l'excitation des émotions passionnées par la multiplicité des accents, la hardiesse des modulations, la singularité des formes et l'accroissement illimité de la puissance des sons. A l'heure qu'il est, cette œuvre de transformation n'est point encore arrivée à son dernier terme, mais elle a pris d'immenses développements, et tous les compositeurs se précipitent aujourd'hui dans une voie d'avancement rapide vers un but qui se rencontrera dans l'impossibilité d'augmenter le bruit, et d'agiter plus puissamment les fibres nerveuses de l'humanité. Il est évident que l'accroissement des moyens d'effets développe chez les individus des besoins d'émotions fortes, de telle sorte que les compositions où ne se trouvent pas ces éléments ne peuvent plus produire les mêmes impressions que dans leur nouveauté. On comprend donc que l'instrumentation de Mozart, prodigieusement riche lorsqu'elle sortit des mains du compositeur, et type primitif de ce qu'on a fait ensuite, a beaucoup perdu de sa puissance pour un auditoire de l'époque actuelle, et conséquemment qu'une symphonie de ce grand homme, si belle qu'en soit la conception, ne produit plus le même effet physique qu'il y a trente ans. Mais pour juger de la portée du génie d'un tel artiste, il faut séparer la pensée de l'œuvre de cet effet indépendant de la conception. Dans la musique de chambre, par exemple, où les moyens de production d'effet sont restés les mêmes, la prétendue supériorité qu'on voudrait attribuer à d'autres, en opposition à Mozart, disparaît complétement, et sa pensée reste toujours la plus belle, la plus simple et la mieux empreinte du caractère d'unité qui sera éternellement celui de la beauté dans les arts. Il n'y a que quelques jours que j'ai acquis une nouvelle preuve de ce que je dis ici. Il ne manque pas plus à Bruxelles qu'à Paris de jeunes musiciens enthousiastes exclusifs de Beethoven, parce que, habitués sous ma direction à exécuter les symphonies de ce grand maître, ils en ont cent fois savouré les beautés. Il m'était facile de voir, lorsque je leur parlais des grandes qualités de la musique de Mozart, inconnue de la plupart d'entre eux, qu'il y avait dans la manière dont ils m'écoutaient plus de déférence que de conviction, et qu'ils ne doutaient point que, dans une lutte, la victoire fût pour leur idole. Je rassemblai quelques uns de ceux qui m'offraient le plus d'espoir pour l'avenir, ou qui même ont déjà des talents très remarquables, et je fis étudier avec toutes les nuances nécessaires et la tradition des véritables mouvements le quintette de Mozart n° 22, voulant le mettre en comparaison avec le grand trio de Beethoven pour piano, violon et violoncelle (en *mi* bémol), qui avait fait naître la discussion de priorité. Quelques jours après, je fis exécuter ces morceaux devant quelques vrais amateurs qui apportaient aussi des préventions contraires à mes opinions. Batta, récemment arrivé à Bruxelles, et qui était venu visiter l'école d'où il est sorti, assistait à cette séance. L'exécution des deux compositions fut excellente. On avait commencé par le quintette de Mozart : ce que j'avais prévu arriva ; l'émotion alla *crescendo* jusqu'à la fin, et tous les yeux furent mouil-

lés de larmes à l'audition de l'*adagio* de ce quintette, la plus noble et la plus touchante conception musicale qui ait vu le jour. Chacun se récriait sur ce qu'une si belle chose n'était pas connue. J'en citerai vingt autres enfantées par le même cerveau, et l'on commença à comprendre le danger qu'il y a à juger ce qu'on ne connaît pas. Vint ensuite le trio de Beethoven : il fit naître mille exclamations sur l'originalité des idées ; mais on se regarda avec étonnement lorsqu'il fut fini sur ce que le même œuvre, si souvent entendu avec enthousiasme auparavant, perdait une partie de son effet après les émotions que Mozart avait causées.

Depuis mon dernier article, M. Jules Maurel m'a fait l'honneur de me répondre : je m'y attendais, et j'étais certain qu'il le ferait avec esprit. Je ne m'étais pas trompé : il a tiré aussi bon parti qu'il le pouvait de la mauvaise position où il se trouvait en prenant quelques unes de mes phrases, les groupant avec adresse pour en tirer des conclusions auxquelles elles ne conduisent point du tout dans la place où je les ai mises, et même en me prêtant quelques absurdités dont je ne crois pas être coupable. Par exemple, j'ai dit que tout le principe de la musique moderne est dans l'ouverture d'*Idoménée*, et dans le premier air du même opéra (*Padre, Germanni*), et je me suis bien expliqué sur le sens du principe que j'établissais là en citant Monteverde comme ayant créé la tonalité moderne, l'accent expressif, et donné par suite naissance au drame musical par quelques accords du cinquième livre de ses madrigaux. Mais suivant l'interprétation que M. Maurel donne à mes paroles, j'aurais voulu dire qu'*Otello*, *Sémiramide*, *Guillaume Tell*, *Robert-le-Diable* et les *Huguenots*, ont été tirés pièce à pièce des deux morceaux que j'ai cités : en vérité, je ne croyais pas avoir l'air si ridicule.

Suivant M. Maurel encore, j'aurais montré une singulière distraction, ce qui, en langage poli, veut dire que j'aurais fait une énorme bévue, en disant d'une part *que toute la création de la musique moderne est dans Idoménée*, et de l'autre *que ce grand artiste ne songea pas d'abord à changer les conditions du drame lyrique de son temps*. Ferai-je à mon critique l'injure de lui montrer qu'autre chose sont les qualités constitutives de la musique dramatique, autre chose les formes du drame? J'avoue que je ne m'en sens pas le courage.

Il y a pour les compositeurs de tous les temps nécessité de satisfaire les chanteurs renommés en leur fournissant les moyens de briller dans certaines formes de traits et de broderies qui changent de mode avec le temps, comme les chapeaux et les habits. De là ces traits qu'on rencontre dans quelques morceaux de Mozart ; de là le grand air de *la belle Arsène*, de Monsigny, *la Fauvette* et l'air *Comme un éclair*, de Grétry, celui que Méhul a écrit pour son *Euphrosine*, les variations que Rossini a placées à la fin de *Cenerentola*, etc., etc. Présenter ces pauvretés comme des spécimen de la musique de l'auteur de *Don Juan* est sans doute une plaisanterie fort bouffonne; mais si les titres de l'artiste à l'admiration publique étaient renfermés dans de pareilles choses, on ne saurait plus son nom ; M. Maurel n'aurait point pris la peine de l'insulter, et je n'aurais pas eu à le défendre.

Si je me suis étendu longuement sur le sujet d'une critique jetée à l'improviste sur une des plus illustres renommées des temps modernes, ce n'est pas par le vain désir de faire prévaloir mes opinions personnelles, encore moins par l'espoir de tirer quelque avantage d'une lutte polémique. Il ne s'agit ni du critique de Mozart ni de moi dans cette affaire ; il ne s'agit pas même de Mozart lui-même : la discussion me paraît avoir une plus haute portée; car, si le succès le plus universel, si les émotions éprouvées pendant plus d'un demi-siècle par des populations entières ; si le respect et l'admiration des artistes pour des productions qu'ils ont considérées comme celles du génie, n'étaient que de puériles illusions, que le résultat d'une amère mystification, il n'y aurait plus rien de réel dans l'art, plus de foi chez l'artiste dans son œuvre, plus d'avenir, plus de but. Après un tel naufrage, qui oserait se flatter d'atteindre le port d'une renommée durable? Nul ne voudrait échanger les avantages et le bien-être du jour contre les sacrifices que l'art réclame de quiconque croit à sa noble mission. Le beau, le vrai n'existeraient plus ; il n'y aurait que des fantaisies d'un moment, dont toute la valeur se représenterait par l'argent qu'elles produiraient.

FÉTIS père,
Directeur du Conservatoire de Bruxelles.

ACTION DE L'ARCHET SUR LES CORDES.

(ACADÉMIE DES SCIENCES. *Mémoire de M. Duhamel.*)

Les physiciens se sont encore peu occupés de cette question ; les traités élémentaires n'en parlent pas ; Daniel Bernouilli est le seul qui en ait dit quelques mots dans son important Mémoire sur les sons produits par les tuyaux d'orgue. Il assimile l'archet à une roue dentée ; les brins de colophane font, dit-il, la fonction des dents, et l'habileté du joueur de violon consiste à faire en sorte que le nombre des coups de dents soit égal au nombre de vibrations que la corde peut faire, quand elle se meut dans toute sa longueur ou qu'elle se partage en un nombre quelconque de parties égales.

Cette explication ne semble pas admissible à M. Duhamel ; car il n'y aurait qu'une seule vitesse de l'archet, qui serait propre à produire avec netteté l'un quelconque des sons que la corde peut rendre : tandis que l'expérience prouve que l'on peut faire varier cette vitesse dans des limites très étendues, sans cesser de produire sensiblement le même son avec une grande pureté.

L'action de l'archet lui a paru tout autre. Les aspérités provenant, soit du crin, soit de la colophane, étant extrêmement rapprochées, elles produisent nécessairement sur la corde un frottement de glissement soumis aux lois générales de l'expérience a fait connaître. Il doit donc en résulter une force agissant sur la corde dans le sens de la vitesse relative de l'archet indépendante de la grandeur de cette vitesse et proportionnelle à la presse ; il a été conduit ainsi à cette question de mécanique :

Déterminer les mouvements d'une corde dont les extrémités sont fixes, et qui est soumise à l'action de forces dont l'intensité varie d'un point à un autre et peut même changer à chaque instant, et dont la direction est contraire. Cette dernière circonstance se présentera lorsque la vitesse de la corde sera tantôt plus petite et tantôt plus grande que celle de l'archet.

Lorsque la durée d'une oscillation est très courte, on peut regarder la pression comme constante pendant qu'elle s'opère. La force est alors constante en grandeur ; elle l'est aussi en direction si l'archet a toujours une vitesse plus grande que celle de la corde, et l'on obtient dans ce cas un théromène très simple ; d'où il résulte que le son produit par l'archet doit être le même que si la corde était pincée et abandonnée librement à elle-même, ce qui est conforme à l'expérience.

Si, au contraire, l'archet a une vitesse sensiblement moindre que la vitesse maximum de la corde, la demi-oscillation dans le sens de l'archet est ralentie, tandis que l'autre conserve la même durée, d'où il résulte que la vi-

bration totale a une plus grande durée, et que, par conséquent, le son doit s'abaisser et devenir *plus grave que le son fondamental*. Le fait nouveau auquel M. Duhamel a été conduit par sa théorie a été vérifié par lui et communiqué à l'Académie il y a plusieurs années.

M. Duhamel a constaté depuis un autre fait nouveau qui résulterait encore nécessairement de cette même théorie. Lorsque l'archet a constamment plus de vitesse que la corde, le mouvement de celle-ci est le même que si la corde était pincée et abandonnée à elle-même. D'où il suit que la communication du mouvement à l'air et aux corps auxquels la corde est attachée doit finir par la réduire au repos, quoique l'archet continue indifiniment son action sur elle. M. Duhamel a cherché à vérifier ce fait qui n'avait pas encore été soupçonné et qui n'était annoncé que par sa théorie. Les expériences qu'il a faites à ce sujet ont pleinement confirmé ses prévisions. Dans la partie analytique de ce mémoire, M. Duhamel a donné la solution de quelques autres questions qui ne se rapportent pas précisément à l'action de l'archet. Par exemple, il a déterminé la direction de la tension moyenne de la corde à ses extrémités en supposant tous ses points sollicités par des forces quelconques indépendantes du temps. Il a cherché ensuite sur quelle courbe devaient se trouver les points de la corde qui pouvaient rester constamment immobiles. Il a démontré que cette courbe était celle suivant laquelle la corde serait en équilibre sous l'action des forces données, et que les tangentes aux extrémités de cette courbe donnaient la direction des tensions moyennes en ces points. Il a encore démontré que c'est sur cette même courbe que doivent se trouver les points où la corde présenterait des inflexions pendant toute la durée de son mouvement.

Correspondance.

Milan, 4 novembre 1839.

Les anciennes troupes comiques de l'Italie avaient toutes leur *poëte*, dont l'office consistait à accommoder suivant les besoins du jour les drames de Métastase et d'Apostolo Zeno, à étendre ou à resserrer le canevas des comédies dites, pour cette raison, à sujet « *a soggetto*, » à recueillir les finesses souvent malheureuses des arlequins, etc., etc. La traduction des comédies françaises ou autres n'était pas encore devenue du pain pour leurs dents. Ces poëtes sont, Dieu soit loué! disparus; mais on a vu surgir dans ces derniers temps une caste bien autrement osée et méprisable, qui ne rougit pas de poser une main brutale sur les œuvres des plus grands maîtres, nationaux ou étrangers; taillant et rognant sans pitié comme sans pudeur dans les partitions célèbres, y ajoutant même des morceaux ou des nuances auxquels les compositeurs n'ont jamais songé. Rossini, Bellini, Auber, Mercadante, Donizetti, Meyerbeer ont tour à tour senti la souillure des ciseaux de ces hardis arrangeurs, chez lesquels on ne sait ce qu'il faut admirer le plus, de leur audace ou de leur ignorance. Parmi ces habiles gens et à leur tête, à la Scala, est le maestro Panizza, lequel, à force de mettre en réserve des lambeaux de musique dérobés aux meilleures partitions, est venu à bout de coudre un habit bariolé de mille couleurs qu'il a sans façon fait endosser à ses *Ciarlatani*, nouvel opéra représenté il y a peu de jours sur le théâtre de la Scala.

Les Charlatans, de M. Panizza, ont éprouvé le sort de leurs pareils; applaudis par quelques idiots à leur première apparition, ils ont fait rire de pitié toutes les personnes de sens. A quelle école se rattache cette musique, à quel caractère, à quel genre appartient-elle? Nous ne saurions le dire, en vérité. C'est un bruit vain et assourdissant, rien autre chose. Et c'est une pareille pauvreté qu'on n'a pas craint de représenter pour la première fois à la Scala, ce théâtre qui, dans la Lombardie, (est-ce vanité? est-ce dérision) passe pour le premier théâtre de toute l'Italie!

Madame Marini a déployé dans cet ouvrage sa belle voix, quelque peu voilée cependant. Elle s'y est montrée actrice dénuée de grâce et de dignité. Nous en dirons autant de son mari. Le ténor Salvi a eu quelques moments d'inspiration et a mis de la grâce dans quelques morceaux. On prétendait autour de nous que la basse-taille Marini pourrait fort bien aller à Paris; nous voudrions qu'il en fût ainsi, pour deux raisons : d'abord pour qu'il pût s'y convaincre de sa nullité comme chanteur et comme comédien, ensuite, pour qu'il pût y apprendre enfin à mettre à profit le cadeau dont la nature l'a gratifié en le douant de sa formidable voix.

Nous avons vu reparaître depuis quelque temps le *Roberto d'Evereux*, de Donizetti.

Au théâtre *Apollo*, de Venise, on vient de donner *la Somnambula*, de Bellini, montée avec la Frassi, Jacobelli et Carcanigo, tous noms parfaitement inconnus dans nos théâtres. Un de nos correspondants nous écrit que cet ouvrage a été assez applaudi. Le théâtre *Gallo san Benedetto* a repris *la Norma*, soutenue par la Ronzy, qui pense rajeunir cette musique en la criblant de fioritures. Le ténor Fraschini n'est qu'un conscrit qui se couvre du manteau d'un vétéran et qui n'a réussi qu'à obtenir l'humiliant appui de la commisération publique. La basse Ferretti a mal chanté, par la faute des chœurs, dit-on, et ceux-ci *in solidum* se sont résignés devant cette accusation.

L'ouverture du théâtre *San Carlo*, à Naples, a eu lieu avec l'*Elena de Feltre*, exécutée par la Palazzesi, Baroilhet et Basadonna. Cet ouvrage a été écouté avec froideur. Au *Teatro nuovo*, on a donné un nouvel opéra du maestro Aspa intitulé : *Il marinajo*. Les journaux se bornent à dire que la musique a été jugée d'une bonne facture et qu'elle a généralement fait plaisir.

Au théâtre *Del Fondo* on a vu apparaître *I Guanti gialli*, les gants jaunes (pièce empruntée comme de coutume au théâtre français). La musique est due au maestro Graviglia et est d'un genre brillant, mais léger.

A Palerme, *Teatro-Carolino*, mademoiselle Pixis, Bianchi et Colini ont exécuté *la Gabriella di Vergy*, qui a obtenu quelque succès.

L'Elissir d'amore a généralement plu au théâtre *Valle*, à Rome; on y a applaudi la Tadolini et Cambiaggio. Ce dernier est un bon acteur bouffe, mais un très médiocre chanteur.

TRIESTE. *Teatro-Grande*. Marino Faliero a reçu un accueil qui n'a pas répondu aux espérances qu'on avait conçues de cet ouvrage : Mariani n'était pas en voix, Coselli était tout tremblant; mademoiselle Ungher a été seule honorée des applaudissements du public; c'est une chanteuse et une actrice d'un très grand mérite.

Sur le théâtre *di Corte*, à Modène, où se rassemblent d'ordinaire toutes les médiocrités musicales, on a vu avec plaisir le *Roberto d'Evereux*, dont on aura probablement mutilé le libretto.

Au *Teatro-Communale* de Bologne, une troupe assez médiocre a chanté la *Beatrice di Tenda* de Bellini.

Le maestro Degola a écrit un nouvel opéra pour le théâtre de Gênes. On a applaudi cet ouvrage comme on applaudit ceux qui ont besoin de protection et de pitié.

Telle est la triste revue des principaux théâtres de l'Italie. Espérons que le carnaval nous fournira matière à des articles de critique plus profonds et plus détaillés. P.

A M. le directeur de la GAZETTE MUSICALE.

Les abords des théâtres lyriques de la capitale sont d'un accès si difficile, que j'ai pris le parti d'aller faire représenter à Rouen un opéra avec récitatifs dont le poëme est dû à la collaboration spirituelle de M. Burat de Gurgy.

Si tout ce que l'on m'avait raconté de l'état de la musique à Rouen m'avait engagé à donner la préférence à cette ville, je dois vous assurer que les éloges étaient au-dessous de la réalité, et que, vu l'état prospère du Théâtre des Arts et l'intelligence de ses artistes en tous genres, j'ose espérer d'être bien accueilli par le public si difficile de la capitale normande. Ce succès que j'ambitionne aux portes de Paris, je le devrai, si je l'obtiens, plutôt au zèle et au talent de mes habiles interprètes qu'à mon faible essai lyrique, et d'avance je leur en exprime ici toute ma gratitude. Mais laissons ce sujet qui m'est tout personnel pour vous faire part de mes observations sur l'état le plus récent de l'art musical à Rouen. Trois théâtres donnent simultanément des représentations très suivies chaque soir de la semaine. Ce sont :

Les théâtres des Arts, des Français et du Pont-Neuf. Les deux premiers, sur lesquels on représente alternativement l'opéra, le drame, la comédie, le vaudeville et des ballets, sont très suivis par la belle société et cette partie mouvante du public formée par les voyageurs qui se croisent en tous sens soit pour aller au Havre, soit pour se rendre à Paris.

Le théâtre du Pont-Neuf, espèce de Funambules, est entièrement consacré aux plaisirs de la classe moyenne, et sa troupe est distincte de celle des deux théâtres des Arts et Français.

Ces deux théâtres étant desservis par la même troupe, je me contenterai de vous parler du personnel qui représentait pendant mon séjour ici, et je signalerai plus particulièrement à votre attention les artistes chanteurs afin de me renfermer dans la spécialité de la *Gazette musicale*.

L'emploi de premier ténor est rempli avec distinction par M. Wermelen, jeune artiste qui donne déjà plus que des espérances et dont la méthode, fécondée par les leçons de la belle école de Choron, est appréciée de tous les connaisseurs.

Dans le rôle de Robert, M. Wermelen m'a causé un véritable plaisir, non que je prétende qu'il ait atteint la perfection de son art, mais ses défauts sont ceux qui résultent de l'inexpérience de la scène que le temps peut seul faire disparaître, tandis que ses qualités innées sont assez brillantes pour masquer ce qu'il y a encore de reprochable dans l'ensemble de son jeu comme acteur. M. Lesbos, le baryton de la troupe, sait faire valoir une voix d'une étendue extraordinaire avec ce sentiment profond fruit d'études longues et consciencieuses ; et dans *l'Éclair*, d'Halevy, il a su asseoir sa réputation sur les bases les plus solides. Comme second ténor, M. Maillot, quoique encore fort jeune, peut espérer devenir un talent recommandable s'il travaille à donner à sa voix plus d'ampleur et de sûreté. Cet artiste paraît animé d'un excellent sentiment musical. C'est M. Boulard, que l'Opéra-Comique n'a pas su conserver parmi ses pensionnaires, qui, depuis cinq ans, remplit ici l'emploi de basse-taille aux applaudissements de toute la ville. Les rôles de Bertram, de Marcel et de Richard du *Freyschutz* sont ses triomphes; et sa présence au milieu des artistes lyriques du théâtre des Arts a déjà contribué efficacement aux progrès de ceux d'entre eux qui ont eu le bon esprit de s'éclairer de ses conseils et des exemples de bon goût qu'il ne cesse de leur donner.

Madame Laurry, sœur de madame Dabadie, paraît être aimée du public, et elle le mérite à beaucoup d'égards. J'ai été fort satisfait de cette dame dans le rôle d'Isabelle, du *Pré-aux-Clercs*. Madame Rifaut, autre transfuge de l'Opéra-Comique parisien, est toujours ce qu'elle était à Paris, une très agréable chanteuse.

Mais parmi toutes les actrices du Théâtre des Arts, madame Félix Melotte semble être la plus aimée du public ; et en cela comme en beaucoup de choses, le public n'a peut-être pas tort. Madame Félix est une très jolie femme à la physionomie italienne, au regard expressif, et de plus, elle possède une délicieuse voix timbrée qu'elle sait conduire avec beaucoup d'art. Tour à tour dramatique, résignée ou gracieuse, elle a joué les trois rôles d'Isabelle, de *Robert ;* d'Anna, de *Robin*, et de Célestine du *Bouffe*, avec infiniment d'énergie, de sentiment et d'espièglerie. Sans aucun doute, un bel avenir attend à Paris cette jeune et délicieuse cantatrice, dont le mari doit être, m'a-t-on assuré, admis au Vaudeville l'année prochaine.

Il me reste à vous parler des chœurs, qui sont excellents et formés de belles voix, et surtout de l'orchestre qui, placé sous la direction de M. Mezeray, artiste aussi recommandable par ses qualités d'homme de bonne compagnie que par le double talent de compositeur et de violoniste, qu'il possède à un haut degré. Le directeur actuel, M. Isoard, ne pouvait faire un meilleur choix. Aussi, le jeune et savant chef d'orchestre du Théâtre des Arts justifie-t-il par les excellents résultats qu'il obtient chaque jour la réputation populaire dont il jouit à Rouen.

Excepté la musique sacrée, qui est fort peu encouragée à Rouen, toutes les autres branches de l'art musical y sont cultivées avec succès. Le piano a pour professeurs émérites MM. Mereaux et Orlowski ; et le violon, M. Luguria, solo du Grand Théâtre, et ancien premier prix de la classe du célèbre Kreutzer, à Paris.

L'harmonie militaire est admirablement interprétée à Rouen, grâce au talent supérieur de M. Joinville, l'habile chef de musique du 33ᵉ, actuellement en garnison en cette ville, et la presse rouennaise compte parmi ses rédacteurs des écrivains au talent bienveillant et pourtant impartial, parmi lesquels M. Tavernier doit être cité plus particulièrement. L'excellent article que cet écrivain a publié dans le *Mémorial de Rouen*, sur la *nécessité d'une décentralisation musicale*, eût été une bonne fortune pour un journal aussi consciencieux que celui dirigé par vous, monsieur le directeur, avec un zèle pour l'art qui mérite tous les éloges et la faveur constante des artistes.

Je dois vous faire observer en finissant cettre lettre déjà bien longue, que Rouen est encore privée d'une école de musique spéciale, mais que le conseil-général de cette ville paraît disposé à la doter l'année prochaine d'une institution devenue un besoin pour la population rouennaise qui, aujourd'hui, est aussi dilettante que celles de Lille, Arras et Douai.

Agréez, monsieur le directeur, l'assurance de ma parfaite considération,

A. ELWART.

Nouvelles.

*** Demain lundi, à l'Opéra, *la Juive*, d'Halevy. Les principaux rôles auront pour interprètes MM. Duprez et mademoiselle Nathan.

*** La nouvelle la plus importante de la semaine, c'est la nomination d'un second directeur de l'Opéra. M. Edouard Monnais, notre collaborateur, dont la réputation de talent et de loyauté est appréciée depuis long-temps, vient d'être nommé à cette place importante. Ce choix fait honneur au ministre et à M. Duponchel, et sera approuvé par tout le monde.

*** On a donné hier à l'Opéra-Comique un petit opéra intitulé : *les Travestissements*. Nous en rendrons compte dans notre prochain numéro.

*** M. le ministre de l'intérieur, sur la proposition de M. Cherubini, vient de nommer M. Auguste Nourrit professeur adjoint des classes de déclamation lyrique au Conservatoire.

*** M. Hippolyte Collet, auteur de la *Panharmonie musicale*, vient d'être nommé professeur d'harmonie au Conservatoire de musique. Déjà M. Collet avait été attaché à cette école comme professeur-adjoint de contre-point et fugue.

*** Mademoiselle Jawureck, que l'on a vue long-temps à l'Opéra, est assez gravement indisposée pour s'éloigner momentanément du théâtre de Bruxelles, qui possède depuis deux ans cette agréable cantatrice.

*** Louise Eranga (aujourd'hui madame Sadent), jeune pianiste qui remporta d'une manière si éclatante le premier grand prix de piano au Conservatoire en 1834, après y avoir déjà obtenu, les années précédentes, un premier et un second prix de solfége, et dont le talent si plein de grâce et d'énergie fut si dignement apprécié par tous les journaux de cette époque, s'est décidée à quitter Paris pour se fixer à Besançon. Nous félicitons les dilettante bezantins de posséder ce beau talent, qui sera regretté à Paris des personnes qui l'ont connu.

*** Les amateurs de bonne musique et de bons instruments apprendront avec plaisir que M. Hus-Desforges fils (boulevard Poissonnière, 1), possède et est disposé à vendre les dernières œuvres musicales de son père, qui s'était acquis comme violoncelliste une réputation européenne. A cette collection d'ouvrages devenus classiques, auxquels la mort de leur auteur attache un nouvel intérêt, sont joints deux excellents violoncelles de maître (allemand et italien). C'est sur l'un de ces instruments que Hus-Desforges a joué pendant quarante années, avec un talent qui n'ont pu faire oublier nos virtuoses les plus recommandables.

*** Dimanche, 24 novembre 1839, à deux heures précises, aura lieu au Conservatoire le grand concert vocal et instrumental donné par M. H. Berlioz ; on y entendra pour la première fois *Romeo et Juliette*, symphonie dramatique, avec chœurs, solos de chant et prologues en récitatif harmonique, composée d'après la tragédie de Shakespeare, par M. H. Berlioz. Les paroles sont de M. Emile Deschamps.

PROGRAMME DE LA SYMPHONIE.

N. 1.
- Introduction instrumentale : — Combats, tumulte, intervention du prince.
- 1er PROLOGUE (petit chœur).
- Air de Contralto.
- *Suite du Prologue.*
- Scherzino vocal pour ténor solo, avec chœur.
- *Fin du Prologue.*

N. 2.
- Roméo seul. — Bruit lointain de bal et de concert. Grande fête chez Capulet.
- Andante et Allegro (orchestre seul).

N. 3.
- Le jardin de Capulet silencieux et désert.
- Les jeunes Capulets, sortant de la fête, passent en chantant des réminiscences de la musique du bal (chœur et orchestre).
- Juliette sur le balcon et Roméo dans l'ombre; Adagio (orchestre seul).

N. 4.
- La reine Mab, ou la fée des Songes.
- Scherzo (orchestre seul).

N. 5.
- 2me PROLOGUE (petit chœur).
- Convoi funèbre de Juliette (chœur et orchestre).
- *Marche fuguée, alternativement instrumentale et vocale.*

N. 6.
- Roméo au tombeau des Capulets.
- Reveil de Juliette (orchestre seul).

N. 7.
- FINALE chanté par toutes les voix des deux grands chœurs et du petit chœur, et le père Laurence.
- Double chœur des Montagus et des Capulets. Récitatifs, récit mesuré et air du Père Laurence.
- Rixe des Capulets et des Montagus dans le cimetière ; double chœur.
- Invocation du Père Laurence.
- Serment de réconciliation ; triple chœur.

Contralto solo du Prologue,	Mme STOLTZ.	101 VOIX.
Ténor solo du Prologue,	M. A. DUPONT.	
Le Père Laurence,	M. ALIZARD.	
Le chœur du Prologue,	12 Voix.	
Le chœur des Capulets,	42 Voix.	
Le chœur des Montagus,	44 Voix.	
Orchestre,		100 INSTRUMENTS.

L'exécution sera dirigée par M. H. BERLIOZ.

On trouve des Billets chez M. RÉTY, au Conservatoire; et chez M. SCHLESINGER, rue Richelieu, 97.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Marseille.* — M. Artot, le célèbre violon, a donné un concert le 6 novembre. Des applaudissements unanimes ont été la récompense des efforts de ce jeune et brillant artiste.

*** *Toulon.* — Par suite de la résiliation de Cotelle, nous sommes sans premier ténor. On nous annonce M. Fleury ; mais si ce M. Fleury est le chanteur dont le ridicule et unique début a été accueilli à Montpellier par des huées, nous craignons bien qu'il ne faille, dès à présent, chercher un autre ténor par avance. En attendant que le répertoire se complète, et la troupe aussi, mesdemoiselles Labaume et Bordier se font partout applaudir; mais malheureusement nous sommes privés d'entendre mademoiselle Chollet, à laquelle l'opéra manque. Il y a en ce moment de fâcheuses discussions dans notre administration. Puissent-elles se terminer à l'amiable! La vie de notre théâtre est là.

*** *Clermont.* — Mademoiselle Rose Cizos est une jeune et jolie personne qui a toutes sortes de talents; d'abord elle joue la comédie d'une manière piquante et possède l'entendement de la scène au plus haut degré, elle est musicienne parfaite, elle joue le piano comme pourrait le faire Moscheles, Liszt, Chopin ou Doëhler, et avec tout cela elle danse comme mademoiselle Taglioni. Que de talents dans une jeune personne, et pourtant les journaux de Clermont assurent qu'elle les possède tous! Il faut le voir pour le croire.

*** *Reims.* — L'administration municipale s'occupe d'un projet de construction pour une nouvelle salle de spectacle pour laquelle on dépensera 350 à 400,000 francs. La ville a accordé gratuitement un terrain très convenable.

*** *Calais.* — On a appelé fort improprement *musique facile* la musique de M. Auber, car ses ouvrages sont en général horriblement mal exécutés en province. L'*Ambassadrice*, représentée ou plutôt écorchée sur notre théâtre, ne peut donner une idée du style brillant, léger et gracieux de notre spirituel compositeur. C'est qu'il faut à cet ouvrage, comme pour le *Domino noir*, le gosier agile de madame Damoreau.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Varsovie.* — Une réunion de jeunes gens des deux sexes de nos premières familles vient de donner sur le théâtre royal de cette capitale la représentation d'une série de tableaux vivants, composés, et arrangés par M. le comte Adam Ozawosky et madame la comtesse Stanislas Potozka, qui ont figuré eux-mêmes dans quelques uns de ces tableaux. Cette représentation, bien que les prix des places fussent quadruplés, a attiré chambrée complète. La recette, après la déduction des frais, s'est élevée à 22,000 florins (55,000 francs) qui ont été versés à la caisse de la municipalité de Varsovie pour être distribués aux communes où les débordements du fleuve ont fait le plus de ravages.

*** *Altembourg.* — On a célébré récemment dans l'église de la résidence ducale de notre ville le centième anniversaire de l'inauguration du magnifique orgue de ce temple, qui a été construit par le célèbre facteur Eugène Casparini, et qui contient trois mille deux cent soixante-dix tuyaux sonnants. A cette solennité, trois cent vingt musiciens et *dilettante* ont exécuté l'*Hymne à sainte Cécile*, de M. Ernest Schultze, que le prince royal de Hanovre avait mise en musique pour la circonstance, et dont S. A. avait adressé la partition autographe à notre souverain.

*** *Saint-Pétersbourg.*— Le ministre des cultes et de l'instruction publique vient de faire publier la statistique du commerce de librairie pendant 1838. Il résulte de ce document que, pendant cette année, il a été importé de l'étranger en Russie, non compris les cartes géographiques, les gravures et les livres de musique, 495,052 volumes, dont les deux tiers environ sont venus de la France, et le reste, de l'Allemagne, de l'Angleterre et de quelques autres pays d'Europe et d'Amérique. Durant la même année, il a paru à Saint-Pétersbourg, non compris les journaux et écrits périodiques, 777 ouvrages originaux et 116 traductions, qui présentent sur les publications de l'année précédente (1837) un excédant de 1241 feuilles d'impression.

*** *Londres.*— Il n'est pas vrai, comme on l'avait répandu, que les *Anciens concerts* n'auront pas lieu cet hiver. On a choisi des nouveaux directeurs qui seront, pour cette année, MM. Bishop, Lucas, Potter et sir George Smart.

Le Directeur, MAURICE SCHLESINGER.

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

6e Année. — 1839. REVUE ET N° 61.

GAZETTE MUSICALE DE PARIS,

JOURNAL DES ARTISTES, DES AMATEURS ET DES THÉATRES;

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, F. BENOIST, (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, CASTIL-BLAZE, PHILARETE CHASLES, F. DANJOU, STEPHEN HELLER, EDME SAINT-HUGUÉ, ELWART, FETIS père (maître de chapelle du roi des Belges), AD. GUÉROULT, JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, G. LEPIC, LISTZ, MARX, CHARLES MERRUAU, EDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, H. PREVOST, L. RELLSTAB (rédacteur de la GAZETTE DE BERLIN), GEORGES SAND, J.-G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT A LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE.

Paris.	Départ.	Étrang.
3 m. 8	9 »	10 »
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	34 »	38 »

La Revue et Gazette Musicale paraît le dimanche et le jeudi de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la *Revue et Gazette Musicale de Paris*, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; et chez tous les marchands de musique de France.

Prix d'abonnement à la *Revue et Gazette Musicale*, 30 fr. par année.

Paris, Jeudi 21 novembre 1839.

IL SERA DONNÉ CHAQUE MOIS UNE LIVRAISON des *ARCHIVES CURIEUSES DE LA MUSIQUE*, et un *fac simile* de l'écriture de musiciens célèbres.

ANNONCES : 50 c. la ligne de 28 lettres.

SOMMAIRE. Concert de la *Gazette musicale*; par H. Blanchard. — Les inconvénients d'un talent d'amateur; par X. X. — Théâtre royal de l'Opéra-Comique. *Les Travestissements*, opéra en un acte, musique de M. Grisar. — Conservatoire de musique. Distribution des prix; par F. Danjou. — De la musique aux îles Baléares; par Laurens. — Nouvelles.

CONCERT DE LA GAZETTE MUSICALE.

La cinquième matinée donnée par la *Gazette musicale* à ses abonnés n'a pas été moins brillante que celles qui leur ont été offertes précédemment. Malgré la dénomination consacrée par les Italiens de musique de chambre (musica di camera) qu'on lisait sur les billets d'invitation, des morceaux dramatiques de *Guillaume Tell* et du *Domino noir* dits par mesdames Nathan, Casimir et M. Duprez, sont intervenus dans cette séance; mais personne n'a songé à s'en plaindre. C'est la seule infraction, au reste, qui ait été faite aux promesses du programme, que les donneurs de concerts respectent si peu ordinairement.

La séance s'est ouverte par un trio pour piano, violon et violoncelle, composé par M. Moschelès, exécuté par l'auteur et MM. Allard et Chevillard. On connaît le feu, la verve, le goût, le style que mettent dans tout ce qu'ils exécutent les deux derniers de ces artistes; aussi c'est moins d'eux que nous parlerons que de l'habile pianiste qui semble appartenir à l'Angleterre, comme Clémenti, qu'il s'attache à faire revivre, par la sévérité du style et la grâce de l'exécution. Le trio de M. Moschelès offre un *andante* et un *scherzo* du plus délicieux effet. Nous n'en dirons pas autant du finale, qui semble conçu dans une forme quelque peu surannée, mais qui doit plaire cependant aux vieux amateurs des études sévères d'où émanent les formes plastiques de l'art.

Madame Casimir, qui a quitté Paris depuis long-temps, et qu'on a revue avec plaisir dans ce remarquable concert, est venue dire avec sa voix ferme, timbrée et brillante, un morceau du *Domino noir*, qui, privé de l'illusion de la scène, a paru un peu mesquin et d'une mélodie tourmentée. Quoi qu'il en soit, la cantatrice a reçu un accueil capable de lui faire naître l'envie de revenir se fixer dans Paris, si elle n'a déjà l'intention de rentrer dans l'un de nos théâtres lyriques. Duprez et mademoiselle Nathan ont chanté le beau duo de *Guillaume Tell*, *Il est donc sorti de mon âme*, etc., ce morceau, tout empreint d'amour, de mélodie et de passion, qu'ils ont dit d'une grâce charmante; puis sont venues les cinq études caractéristiques par Moschelès, *la Colère*, *la Réconciliation*, *la Contradiction*, *le Conte d'enfant* et *Terpsichore*. Ces cinq petits tableaux de genre sont exquis de pensée et de forme. On a pu remarquer que les sentiments passionnés sont ceux qui prêtent le plus aux effets de l'instrumentation et de ce qu'on appelle la musique imitative. Ici, par une disposition constitutive du talent de l'auteur, ce sont les sentiments doux et paisibles qui sont le mieux exprimés. La *Réconciliation* et *le Conte d'enfant* nous ont paru supérieurs à *la Contradiction* et à *la Colère*. Les deux premières offrent le plus heureux mélange d'intimité et de naïve simplicité; et puis, un grand avantage pour les amateurs de musique jouable par le temps de foudroyants pianistes qui court, c'est que ces délicieuses élégies si douces et si tendres ne sont pas d'une exécution trop difficile, et par cela même elles plairont à toutes les intelligences musicales qui font maintenant quelques difficultés de s'extasier devant l'exclusive difficulté.

M. Géraldi est venu nous donner le meilleur argument en faveur de la musique facile, en nous faisant entendre *l'Ange déchu*. Ce petit poëme musical vaut au moins le

long poëme de la *Chute d'un ange*, de M. de Lamartine, et rappelle toute la mélancolie que jette en l'âme la lecture de l'*Eloa* de M. de Vigny. Jamais M. Vogel n'a été mieux inspiré que lorsqu'il a écrit cette délicieuse ballade, et surtout lorsque l'idée lui est venue d'en confier l'exécution à M. Géraldi. L'effet de cette petite scène, qui ressemble à une pensée oubliée par Milton dans son *Paradis perdu*, a été magnétique sur tout l'auditoire, qui l'a redemandée. L'art et l'inspiration dans l'exécution vocale n'ont jamais été mieux fondus ensemble. Émission parfaite de son, cordes basses attaquées sans rudesse et avec un sentiment plein d'onction, intonation tout empreinte d'une tristesse profonde, céleste, divine, telles sont les qualités que M. Géraldi a déployées dans l'exécution de la scène de M. Vogel. Une autre scène plus largement développée, *Egmont*, composée et chantée par M. Duprez, a succédé à l'élégie racontée par M. Géraldi. Cette scène lyrique, politique, patriotique, a été dite par son auteur avec le beau talent de chanteur que vous lui connaissez. Énergie, amour de la liberté mêlé aux regrets de quitter la vie, tout a été peint en grand artiste par l'exécutant. Et comme pour faire une douce diversion à ces sentiments héroïques qui font sourire d'ironie la société éminemment industrielle de nos jours, mademoiselle Nathan est venue nous dire deux belles mélodies de Schubert, *Marguerite* et *Ave Maria*. La péroraison de cette dernière a été pour la jeune cantatrice une sorte de triomphe, par la manière audacieuse avec laquelle elle a attaqué les cordes les plus hautes, par la sûreté d'intonation, le sentiment, l'inspiration dramatique qu'elle a déployés, et comme nous désirons qu'elle en montre souvent au théâtre; aussi les applaudissements ne lui ont-ils pas manqué.

Une improvisation sur le piano, par M. Mochelès, devait terminer la séance, et c'était là surtout qu'on attendait le célèbre pianiste. En ce qui nous est personnel, nous nous souvenions que, le premier, nous avions expérimenté les facultés improvisatrices de M. Moschelès, lorsqu'il se fit entendre pour la première fois à Paris dans les brillantes soirées données par Ciceri sous la restauration; et nous nous rappelions encore avec plaisir tout le riche parti qu'il avait tiré d'un thème que nous lui avions donné. Sous ce rapport, ce grand artiste n'a rien perdu de ses facultés créatrices. C'est la même élégance, la même netteté dans les idées et l'exécution. S'il y a moins de plénitude dans le son, moins de fougue dans le trait, il y a plus d'ordre, de clarté dans le savoir. C'est l'homme d'expérience qui pratique la science de la vie avec aisance, urbanité, qui ne crie pas à ses auditeurs : Écoutez-moi ! J'ai du génie ! Je suis incompris ! Je souffre sous le poids du dieu qui m'accable et m'inspire ! Souffrez avec moi ! Applaudissez-moi ! Louez-moi ! ! !... — M. Moschelès est un artiste complet dans la forme plutôt intellectuelle que mécanique, qu'il a reçue de la nature; et sous ce rapport, avant de l'avoir entendu depuis long-temps, nous tenions de Meyerbeer lui même, dont l'opinion en vaut bien une autre en musique, que le talent du célèbre pianiste avait beaucoup grandi depuis dix ans. Il nous en a donné du moins la preuve comme improvisateur. Après une introduction qui, dès l'abord, a commandé l'attention, il a attaqué le chœur des baigneuses dans *les Huguenots*, puis, abandonnant ce thème, après l'avoir délicieusement varié, il est entré dans celui si franc et si caractérisé de l'introduction du même opéra lorsque les chevaliers sont à table chez le comte de Nevers ; puis réunissant ces deux pensées, étonnées de se trouver ensemble, il arrive avec ces deux mélodies accouplées à une péroraison aussi riche que neuve par le calcul harmonique et spontané qui fait de ces deux sujets un tout homogène. Certes, ce travail original et piquant, résultat de la connaissance approfondie du contre-point, est chose curieuse et intéressante; et ce nous a été une occasion de remarquer que le public français n'est pas encore mûr pour apprécier dignement cette *inspiration calculée*, si l'on peut ainsi s'exprimer pour caractériser le savoir profond uni à une belle organisation musicale. Au centre d'un des salons de M. Erard où s'était empressée d'accourir une nombreuse assemblée pour assister à ce brillant concert, deux ou trois personnes ne comprenant pas sans doute ce qu'il y avait d'intéressant dans l'idée complexe de l'improvisateur, et prenant cette péroraison pour ce qu'on appelle le chœur des banquettes à l'Opéra-Comique, ou quelque plate cadence finale d'un morceau italien, se sont levées pour s'en aller. Il faut dire cependant que cette ardeur de partir deux ou trois minutes avant la fin a été paralysée par l'unanimité de l'auditoire. Cela, du reste, a prouvé comme en d'autres assemblées, que ce n'est pas par le sentiment du beau et des convenances que le centre se distingue. A cela près de ce petit épisode qui a frappé l'œil de lynx de la critique, chargée de voir et d'analyser tout, les choses se sont passées à la satisfaction générale, et chacun s'est bien promis d'être exact au rendez-vous que lui donnera la *Gazette musicale*, qui fait entendre de si bonne musique par d'aussi éloquents interprètes.

Henri BLANCHARD.

LES INCONVÉNIENTS D'UN TALENT D'AMATEUR,

AVERTISSEMENT A CEUX QUI SONT DOUÉS DE CE PRÉSENT FUNESTE.

J'avais toujours entendu dire qu'une jolie voix, et surtout une voix de ténor, était pour un jeune homme du monde la source d'avantages précieux. Un jour que j'y songeais, je me demandai pourquoi je n'essaierais pas de me procurer les priviléges attachés à la qualité de chanteur de société. Si tout est dans tout, si chaque chose a son principe dans chaque chose, ainsi que le prétendait un professeur de Louvain fort célèbre il y a douze ans et bien oublié aujourd'hui, chaque individu devait, à mon sens, se trouver doué d'un ténor plus ou moins développé, à l'exception toutefois de ceux qui ont des basses-tailles ou des barytons, et de ceux qui n'ont pas de voix du tout. J'avais la certitude de ne pouvoir pas émettre de sons graves, c'était déjà quelque chose ; de plus, je chantais de mémoire, en sortant du théâtre, les cavatines du jeune premier; toutes les chances étaient donc pour moi. Je pris un maître qui m'assura que j'aurais, grâce à ses leçons, un ténor des plus agréables. J'étais musicien passable, je jouais toutes les partitions de Rossini : *Otello*, *Sémiramide*, *Moïse*, etc., arrangées pour la flûte seule; c'était une disposition favorable pour tirer bon parti des conseils de mon professeur. J'arrivai sans abus de travail à chanter avec succès dans plusieurs salons les romances à la mode; et dans les premiers temps je jugeai qu'on ne m'avait pas trompé sur les charmes de l'existence du ténor-amateur. Voici quel fut, à ce sujet, le résultat de mes observations :

Le ténor-amateur dont les avantages personnels eussent été à peine aperçus s'il n'avait eu pour les faire valoir la séduction d'une belle voix, devient un personnage d'importance du moment qu'on a reconnu chez lui l'existence de ce don naturel. Il est recherché, choyé, caressé. C'est à qui le possédera, à qui l'attirera chez soi. Partout on l'invite; il ne se donne pas, dans le cercle très étendu de ceux qui se disent ses amis, de fête à laquelle il n'assiste, à laquelle il ne soit le premier prié. Il ne dîne jamais chez lui, ou plutôt à la table du restaurant, car il est garçon, de toute nécessité ; son couvert est mis dans plus de vingt maisons,

et c'est une faveur qu'il fait à ceux chez lesquels il veut bien aller déplier sa serviette. On le place à côté de la demoiselle de la maison, pour qu'il puisse causer avec elle d'un duo italien à l'étude. Il a le droit d'asseoir sur ses genoux l'épagneul favori, et de lui donner des friandises au dessert : c'est à lui qu'appartiennent tous les priviléges. Ne semble-t-il pas qu'il soit le plus heureux des mortels, et que son sort soit bien digne d'envie? On verra maintenant le revers de la médaille. Si le pauvre amateur est tant soit peu gourmand, et pourquoi ne lui serait-il pas permis d'avoir ce petit défaut qui est commun à tant de monde? il faut qu'il se prépare à vivre de privations. La crainte de compromettre son précieux organe, fait à ses hôtes une loi de le tenir au régime le plus sévère. Les mets savoureux, excitants, lui sont interdits; on ne lui sert que ceux dont le goût à peu près nul est sans danger pour son larynx. Quant aux vins, aux liqueurs et au café, le mieux qu'il puisse faire c'est de se persuader qu'il les a en aversion; personne ne consentirait à lui en servir. Si les femmes l'admettent sans étiquette à leur intimité, c'est qu'il n'est pas considéré comme dangereux; on ne voit en lui qu'un ténor de salon, c'est-à-dire un être parfaitement sans conséquence, qui est au monde pour chanter, et ne saurait être détourné de sa destination. Parmi les jeunes filles dont les voix se joignent chaque soir à la sienne, en est-il une qu'il ait remarquée, qui ait éveillé dans son âme (vieux style) ce sentiment que les écrivains d'il y a vingt-cinq ans osaient encore appeler de l'amour? Il ne faut pas qu'il espère de l'obtenir pour femme. On ne veut pas qu'il se marie, et dût-il en mourir de chagrin, ses amis se liguent pour l'en empêcher. Marié, ils le perdraient, ils le verraient, retiré dans un intérieur de son goût, se consacrer aux obligations conjugales et paternelles. Mieux vaut qu'il succombe à une passion rentrée. Il ne succombe pas, à moins qu'il ne se joigne à sa douleur morale quelque grave affection physique, comme, par exemple, une fièvre cérébrale ou une pulmonie aiguë. Mais un jour, jour néfaste, en se regardant dans un miroir, il aperçoit une ride sur sa joue; cette ride gagne insensiblement, et l'avertit qu'il doit se résigner à rester garçon.

Ce n'est pas tout. A mesure que la ride fatale grandit, sa voix devient moins ferme et perd de son étendue; il atteint plus difficilement les notes élevées, et manque quelquefois de justesse. Dès lors son règne passe; il est passé. On l'accueille avec politesse, mais on ne le recherche plus comme autrefois; on fait bon accueil à ses visites, mais on oublie de l'inviter. Les applaudissements dont on l'accablait, il ne les obtient plus que d'une froide complaisance, et ne tarde pas à s'apercevoir de ce qu'ils valent. Malheureusement il s'est fait un besoin impérieux de la vie du grand monde : ailleurs que dans un cercle il végète et se trouve mal à l'aise. Par mauvaise humeur il veut se retirer et vivre isolé, mais il se trouve la première et la seule victime de cette vengeance. L'abandon dans lequel il est subitement jeté lui est d'autant plus pénible qu'il était accoutumé à une vie toute de mouvement. Il devient sombre, morose, et prend enfin les allures d'un vieux garçon, c'est-à-dire de l'un des êtres les plus insipides de notre société européenne. C'est pourtant à une destinée semblable que j'ai failli me vouer par inexpérience. Je vais raconter à quelle circonstance j'ai dû de m'y soustraire.

Je me trouvais, ainsi que je l'ai dit plus haut, doué pour mon malheur d'une assez jolie voix de ténor, et, comme l'assuraient ceux qui avaient besoin de moi, ou, pour mieux dire de ma voix, j'étais d'une obligeance à toute épreuve. Par quelles épreuves, en effet, n'ai-je pas dû passer! S'agissait-il d'interrompre une discussion politique, c'était à moi que le maître de la maison, homme de bien, tenant à tous les partis et intéressé par sa position à n'en blesser aucun, avait recours; vite une romance. Fallait-il réveiller de son assoupissement un cercle endormi par la lecture de quelque drame moyen-âge, c'était encore moi que l'on en priait. J'étais la providence des personnes de ma société.

Il y a deux ans, plus ou moins, c'était dans la belle saison, je reçus un matin la visite d'un de mes amis. « Encore un service à rendre, » pensai-je. Je ne me trompais pas. Il venait me prévenir qu'il avait disposé de moi pour une partie de musique projetée dans une délicieuse maison de campagne à trois lieues de la ville. — Vous verrez, me dit-il, des gens d'une affabilité peu ordinaire et remplis de prévenance pour leurs hôtes. Leur voiture viendra vous prendre demain, et dans deux jours vous serez rendu à vos occupations. Voilà qui est convenu. — Je fis quelques observations à mon ami sur ce qu'il avait disposé de moi comme d'une chose à lui appartenant; mais il insista si vivement que je finis par céder, attendu que j'étais, on le sait déjà, d'une obligeance extrême. D'ailleurs, mon ami me donna des raisons qui me parurent plausibles. On faisait bonne chère à la table de mon hôte futur; sans être tout-puissant, ce motif pouvait bien influer sur les déterminations d'un estomac de vingt-cinq ans. La maison de campagne où nous allions, située à proximité d'une belle forêt, était un vrai paradis pour les amateurs de la simple nature, et l'on y trouvait nombre de délicieuses et solitaires promenades. Si j'étais partisan de la chasse, les terres étaient gardées; si la pêche me séduisait, en dépit du préjugé qui tend à ridiculiser cet amusement, les carpes foisonnaient dans l'étang; si l'équitation avait pour moi plus d'attraits, un cheval bien dressé était à ma disposition. Franchement, eût-on été plus prévenu que je ne l'étais contre ces sortes d'invitations, on se serait laissé prendre au tableau que me fit mon ami. Ma mauvaise étoile voulut que je fusse amateur, amateur passionné de tous les plaisirs dont il m'offrait le spectacle. Après tout que voulait-on de moi? Me faire chanter deux ou trois morceaux dans une soirée de musique; et pour cela, j'allais trouver pendant quelques jours tous les charmes d'une vie telle que je la rêvais parfois. J'étais largement payé d'un acte de complaisance. Pourquoi mon ami ne me dit-il pas que l'homme qui possédait d'aussi belles et d'aussi bonnes choses avait un défaut capital, un défaut capable d'établir à toutes ses qualités une fâcheuse compensation : celui de composer de la musique pour son plaisir! Certainement, malgré les jouissances sans nombre qui m'étaient promises chez cet Amphitryon, j'aurais mieux aimé parcourir pendant toute une journée, à pied, les rues boueuses de la ville, ou même assister à une représentation du Théâtre-Royal de Bruxelles, dans l'état de délabrement où se trouve actuellement sa troupe lyrique, que d'aller me livrer, moi ténor, entre les griffes d'un compositeur-amateur. Mais j'ignorais la rigueur de mon destin, et, convaincu qu'il ne s'agissait que de chanter quelques morceaux de mon répertoire favori, je calculai que la somme des plaisirs serait encore supérieure à celle des ennuis! Fatale erreur!

Le lendemain, à sept heures du matin, mon ami, je devrais dire mon ennemi, était chez moi. Il me réveilla en sursaut, me fit habiller à la hâte et me jeta dans une berline, bien suspendue, il faut l'avouer, qui nous transporta, sans autre accident que des nuages de poussière soulevée par les pieds des chevaux, au lieu de notre destination. J'avoue que je fus séduit par ce que je vis d'abord. Je venais de quitter un chemin poudreux et je me trouvais transporté tout-à-coup sous une voûte de feuilles où l'on respirait un air frais; tandis que nous parcourions les sombres allées du parc, les branches vertes sifflaient en glissant sur les panneaux de la voiture; enfin, après avoir roulé quelques minutes sur le sable, nous arrivâmes à un perron où le maître de la maison était déjà pour nous recevoir. Premier et in-

évitable ennui auquel je m'étais attendu : une présentation ! Mon ami crut devoir faire de ma personne et de mon talent un éloge exagéré, sans doute pour rehausser le mérite qu'il avait de m'avoir amené. J'étais passablement embarrassé pendant qu'il causait sur mon compte, devant moi, avec cette bienveillance outrée; j'aurais voulu lui faire signe de se taire, mais comme nous étions au milieu d'une société assez nombreuse accourue pour nous voir descendre de voiture, ma situation n'en eût été que plus ridicule. Je pris le parti de paraître ne pas entendre ce qu'il disait, et j'engageai promptement la conversation avec l'hôte du logis. On annonça le déjeuner, excellente nouvelle qui mettait fin à l'examen dont j'étais l'objet et qui donnait satisfaction à mon appétit.

Le repas fut simple, précaution hygiénique prise dans l'intérêt des chanteurs et pour ne point nuire à la pureté de leur voix. Lorsqu'il fut achevé, ce qui ne fut pas long, grâce à la prudence de l'ordonnateur, on proposa de faire quelques tours de parc jusqu'au moment où commencerait la séance de musique. J'espérais bien prolonger la promenade fort avant dans la journée. Je ne demandais pour l'instant ni le plaisir de la chasse, ni celui de la pêche qu'on m'avait promis; il me suffisait de pouvoir m'enfoncer sous les arbres d'un bois de marronniers dont les ombreuses allées me promettaient un abri contre les feux d'un soleil de midi. Au moment où j'allais m'esquiver, le maître de la maison me prit par le bras pour me faire faire avec lui le tour de sa propriété. Je vis l'habitation et ses dépendances, le potager, les écuries, que sais-je? Mon cicerone me communiqua ses plans d'arrangement, et me fit l'honneur de me consulter. Je ne sais si un autre à ma place eût été flatté de cette marque de déférence; quant à moi, j'enrageais de ne pouvoir me promener à ma fantaisie. Après deux heures d'une prétendue récréation qui me mettait au supplice, nous nous dirigeâmes vers le salon où l'on devait répéter en petit comité la musique destinée à être exécutée le lendemain devant de nombreux invités. Ce fut alors que je connus toute l'étendue de mon malheur. On me mit entre les mains la partie de ténor d'une messe composée par notre hôte. Que n'était-ce son *De profundis!* Je jetai sur mon ami un regard de détresse : il fit semblant de ne pas me comprendre.

J'étais donc embarqué dans le labyrinthe d'une messe d'amateurs. Il n'y manquait ni le *Gloria*, ni le *Kyrie*, ni l'*Agnus Dei*. Chacun des morceaux fut chanté à deux reprises, sans compter les solos qu'on redit à satiété. J'étais exténué de fatigue quand vint l'heure du dîner. Je vis pourtant que les prédictions de mon ami commençaient à se réaliser; la table était généreusement servie, comme si l'on avait senti la nécessité de réparer nos forces épuisées. Je fus bien trompé, voici comment : Il y avait deux personnes en notre hôte, le maître de maison jaloux d'exercer noblement l'hospitalité envers ceux qu'il recevait et de faire régner l'abondance autour de lui, puis l'auteur qui songeait avant tout à l'exécution de son ouvrage. Du reste, cet étrange personnage trouvait moyen de tout concilier en prodiguant ses vins aux auditeurs de sa musique, ce qui les portait naturellement à l'enthousiasme, tandis que les exécutants, et surtout le premier ténor, étaient maintenus par ses soins dans les bornes d'une stricte tempérance. Tout ce que je pus obtenir fut de me faire verser quelques verres de Bordeaux; les autres vins, et surtout le Champagne, me furent obstinément refusés en dépit de mes réclamations.

L'amphitryon prétendait connaître beaucoup mieux que moi ce qui me convenait, et, plus ami de moi que moi-même, ne voulait pas me permettre de porter atteinte à la fraîcheur d'une voix qui faisait l'ornement de ma personne en même temps que celui des salons où je paraissais. Usant envers moi de la rigueur qu'employait le médecin de Sancho quand l'honnête écuyer se croyait gouverneur de son île, le plus souvent il m'engageait à ne pas manger les mets que j'eusse préférés, sous le prétexte qu'ils étaient d'une nature irritante. Comme il apportait dans ses opinions à cet égard une ténacité invincible, force m'était toujours de m'y soumettre. La conversation roula pendant le repas sur le mérite de la production qu'on venait d'entendre. Jamais plus effroyable cacophonie n'avait blessé mon oreille, et pourtant les convives vantèrent l'excellence de tous les morceaux. *L'Agnus Dei* était d'une noble simplicité, le *Kyrie eleison* énergique et fort; la fugue était écrite de main de maître; quant au Sillery on oublia de faire son éloge, mais non pas de le boire; car il est bon de remarquer que chaque compliment était arrosé d'un verre de ce précieux liquide. Très chatouilleux comme tous les auteurs du côté de l'amour-propre, notre homme ne se pressait pas d'imposer silence à ses flatteurs. Le dîner se prolongea fort long-temps à mon grand déplaisir. Les têtes étaient montées, sauf la mienne, il était difficile que l'on songeât à recommencer la musique; il fut question d'une promenade en barque sur l'étang.

J'ai toujours eu des goûts très nautiques, je lis assidûment à mesure qu'elles paraissent toutes les productions de la littérature maritime, et suis un des plus fidèles souscripteurs du *Journal des naufrages*. J'accueillis donc avec empressement, comme dédommagement à mes tribulations, l'idée d'une navigation sur la pièce d'eau du parc. Lorsqu'il vit que je me préparais à sortir, mon hôte pâlit, montra par la décomposition de son visage les signes d'une anxiété des plus vives, et, me prenant par le bras, me supplia de ne pas donner suite à un projet déraisonnable. La fraîcheur des soirées était perfide à l'heure où nous étions ; m'exposer à sa maligne influence, c'était compromettre ma santé; bien plus, ma voix. Puisqu'il ne pouvait pas changer la détermination de toute la société, il voulait au moins me préserver, ainsi que celle de nos dames qui chantait le premier *soprano*, du danger qu'affrontaient les autres. J'eus bien envie de me révolter, mais puisque je m'étais engagé dans un mauvais pas, je me résignai jusqu'au bout, quitte à ne plus m'y laisser prendre. Je restai donc seul avec mon bourreau, car je ne puis pas lui donner d'autre nom, pendant que le reste des invités se livrait à ses ébats, et que notre cantatrice s'occupait de sa toilette. Il me fallut parler politique, moi qui éprouve une aversion prononcée pour ce sujet de conversation, puis aborder des questions industrielles dans lesquelles je suis parfaitement ignorant. Qu'étais-je allé faire dans cette galère!

Je n'avais pas oublié la peinture que m'avait faite mon ami des plaisirs qui me seraient prodigués. Je parlai timidement de la chasse. Proposition insensée! J'aurais été une journée entière au grand air encourir les suites désastreuses d'un pareil exercice ? Il y avait de quoi causer une altération sans remède à mes belles notes de poitrine. J'essayai si je serais plus heureux en abordant le chapitre de la pêche. Nouvelle erreur. C'était par plaisanterie, sans doute, que je parlais d'aller me poster au bord d'un étang, les pieds sur un terrain humide et tout le corps exposé aux froides émanations de l'eau. D'ailleurs, à quoi bon? grâce au garde-chasse, le gibier ne manquait pas à table, et le jardinier prenait soin qu'il en fût de même du poisson. Ne pouvant faire mieux, je me résignai. Cependant tant de persécutions étaient capables de faire sortir de son caractère un jeune homme naturellement paisible. Je formai en me couchant un projet de vengeance dont la mise à exécution devait largement compenser tous les ennuis que l'on m'avait causés. Ce projet était de sortir le lendemain de très bonne heure, de m'enfoncer dans les profondeurs du bois et de ne

reparaître qu'au moment du dîner. Tout sembla d'abord me favoriser. Dès que j'entendis les oiseaux entonner auprès de mes fenêtres leur concert matinal, je m'habillai, je sortis de la maison et me mis à parcourir rapidement les chemins sinueux du parc. Ne voilà-t-il pas qu'au détour d'une allée je me trouvai en face du geôlier occupé à diriger les travaux de ses ouvriers? « Que faites-vous dehors à cette heure? s'écria-t-il, voulez-vous bien rentrer, imprudent? vous ne savez donc pas combien sont nuisibles les vapeurs du matin aux voix comme la vôtre? » Je voulus répliquer, mais je suis naturellement timide, et d'ailleurs avec un pareil homme il n'y avait qu'à céder.

Une seconde répétition eut lieu le matin, et la messe, apprise tant bien que mal, fut exécutée le soir devant un auditoire venu tout exprès de la ville. Dans le premier morceau, les chanteurs firent assez bien leur devoir; mais peu à peu le désordre se mit dans toutes les parties, et l'exécution marcha on ne peut plus mal. Les *soprani* se troublaient et perdaient la mesure; les lourdes basses-tailles, retardées dans leur marche, opéraient des rentrées tardives; seul le premier ténor s'acquittait irréprochablement de sa tâche; que pouvait-il contre tous? L'assemblée applaudit par politesse; mais il y eut plus d'un rire étouffé, plus d'une grimace dissimulée. Mon amour-propre souffrait cruellement. Je résolus de mettre fin à un pareil supplice. On parlait de musique pour le lendemain; mon plan fut arrêté. Peu s'en fallut même que je ne m'échappasse la nuit à travers champs pour en finir plus vite. J'attendis cependant; mais pendant que les conviés étaient à déjeuner, je saisis mon chapeau et je m'esquivai sans prendre congé de personne. La grande route était prochaine; je pus heureusement grimper sur l'impériale d'une diligence qui me ramena ennuyé, harassé, affamé, vexé enfin de toutes les manières, et bien décidé à renoncer aux prétendus charmes de la vie d'un ténor-amateur.

X. X.

THÉATRE ROYAL DE L'OPÉRA-COMIQUE.

LES TRAVESTISSEMENTS,

OPÉRA COMIQUE EN 1 ACTE.

Paroles de M. Deslandes; musique de M. Grisar.

(*Première représentation.*)

Notre habitude de ne point nous livrer à de hautes et profondes dissertations littéraires, à l'exemple de nos confrères des grands journaux, sur un libretto d'opéra-comique, est ici plus justifiée que jamais, car, ainsi qu'on l'a pu voir dans toute la presse, il est connu que le petit acte intitulé, *les Travestissements*, n'est autre que la jolie comédie de *Marton et Frontin* ou *Assaut de valets*, jouée au théâtre Louvois au commencement de ce siècle. Lorsque MM. les directeurs de notre seconde scène lyrique devraient ne donner aux contribuables sur lesquels ils prélèvent une énorme subvention, que des ouvrages avoués par le goût et le besoin musical qui se fait sentir à l'époque actuelle, ils semblent prendre à tâche de ne lui offrir que des partitions d'une déplorable nullité. Nous disons cela surtout pour presque tous les ouvrages en un acte représentés, depuis long-temps, sur le théâtre de la place de la Bourse. A une époque où, certes, l'art musical n'était pas en progrès comme il l'est aujourd'hui, on donnait à l'Opéra-Comique des ouvrages tels que *le Calife de Bagdad*, *l'Irato*, *le Délire*, *Stratonice*, *le Nouveau seigneur de village*, *le Concert à la Cour*, et une foule d'autres partitions en un acte toutes marquées au coin du savoir et du goût; et maintenant que Paris est peuplé de compositeurs pleins de savoir, mais découragés par ce qu'il faut faire pour se produire, nous ne voyons surgir à l'Opéra-Comique que des partitions, surtout celles en un acte, d'une incroyable pauvreté. Nous sommes obligés de ranger dans cette catégorie celle que M. Grisar a donnée samedi dernier au théâtre de la Bourse.

M. Grisar vit un peu trop sur la réputation qu'il s'est faite avec sa romance de *la Folle*. Il a eu de fréquentes occasions de prouver qu'il y a en lui l'étoffe d'un compositeur dramatique, harmonique ou même mélodique; mais on dirait qu'il n'a ni la volonté ni le pouvoir de donner cette preuve. L'ouvrage de M. Grisar se refuse à l'analyse. L'ouverture est d'une niaiserie, d'une indigence d'instrumentation pour le temps où nous vivons qu'on ne saurait qualifier. A l'exception d'un air chanté par Chollet, accompagné par une clarinette obligée, et des couplets d'une assez jolie mélodie dits par mademoiselle Prevost, tout le reste de cet opéra, si opéra il y a, ressemble beaucoup à une mystification musicale que MM. les directeurs du théâtre de l'Opéra-Comique feront bien de ne pas renouveler souvent à l'égard du public, s'ils ne veulent pas que le public leur rende cette mystification en s'abstenant de venir écouter de pareils ouvrages.

R. P.

CONSERVATOIRE DE MUSIQUE.

DISTRIBUTION DES PRIX.

La séance solennelle de la distribution des prix du Conservatoire a été cette année présidée par M. de Kératry, pair de France, et on ne sait en vérité à quel titre cette mission a pu être confiée à l'auteur du *Dernier des Beaumanoir*. — C'est surtout dans ce moment d'émotion pour les jeunes élèves qu'il serait utile de leur faire entendre quelques paroles éloquentes, de leur suggérer quelques hautes pensées. Au lieu de cela, M. Kératry est venu fausser leur jugement en leur débitant sur l'art les maximes les plus étranges. Ainsi, suivant M. Kératry, si on accorde des encouragements aux arts, à la musique et au théâtre en particulier, c'est parce qu'ils attirent en France des étrangers, des *curieux*, et surtout parce que, en supprimant ces encouragements, on s'exposerait à *tarir une des sources de la fortune publique*.

Voilà de jeunes élèves qui avaient cru jusqu'à cette heure que l'étude et la propagation de leur art avait un but élevé, moral, sublime; que l'influence de la musique sur les mœurs, sur la civilisation, était un fait reconnu par nos hommes d'État. Ils savent aujourd'hui par M Kératry que si on accorde quelques milliers de francs au Conservatoire, c'est uniquement pour alimenter nos théâtres et les rendre toujours dignes de l'intérêt de MM. les Anglais, les Russes, les Italiens ou les Bédouins qui veulent bien visiter la France.

Tout le discours de M. de Keratry a été écrit sous l'empire de cette idée fixe et désolante, que le Conservatoire n'était qu'une pépinière pour les théâtres royaux. — Alors, s'il en est ainsi, effacez ce titre de *Conservatoire* et mettez à la place celui d'*Ecole préparatoire pour l'Opéra*. Consommez votre ouvrage, supprimez les classes instrumentales auxquelles vous avez à peine daigné adresser un très court

compliment, et bornez-vous à former des acteurs et des chanteurs dramatiques.

M. de Keratry a terminé son allocution par l'éloge empoulé de M. de Choiseul, tandis que quelques paroles froides et sèches lui ont aussi pour honorer la mémoire de Paër.

Ce n'est pas ainsi, et nous nous plaisons à le rappeler, que s'est exprimé dans une circonstance semblable M. le préfet du Nord, chargé de présider la distribution des prix du Conservatoire de Lille; il a su faire entrevoir aux élèves le but élevé de leur art, il a su proposer à leur ambition naissante d'autres succès que ceux du théâtre, et il leur a fait judicieusement remarquer que les gloires de la scène n'étaient pas les plus durables.

C'était le même langage qu'il fallait tenir, les mêmes conseils qu'il fallait adresser à ces jeunes enfants de Paris qui se croient tous appelés à de hautes destinées dramatiques, et qui trop souvent expient par les douleurs de la vie d'acteur de province une ambition folle et peu réfléchie. Encouragez toutes les branches de l'art, soutenez-les par une égale protection, et, alors seulement, l'école qui est placée sous votre patronage méritera le titre de *Conservatoire de musique*. Il y avait aussi dans le discours de M. de Keratry une erreur que nous devons relever. Marié, dont les débuts à l'Opéra-Comique donnent de si hautes espérances, Marié n'est pas élève du Conservatoire, mais il est sorti comme Duprez, comme tant d'autres grands artistes, de l'école de Choron. — Il faut rendre à César ce qui appartient à César.

La séance s'est terminée, comme à l'ordinaire, par un concert dans lequel on a entendu les jeunes lauréats : une ouverture de M. Dancla, un air de *Sémiramis* chanté par mademoiselle Lanoye, un duo de flûtes exécuté par MM. Miramont et Allart, un air de *la Flûte enchantée* chanté par mademoiselle Capdeville, enfin une scène de *Guillaume-Tell* chantée par mademoiselle Débrée. Tels sont les morceaux qui ont mérité et obtenu de nombreux applaudissements.

F. Danjou.

De la Musique aux îles Baléares (1).

Palma de Majorque, 16 octobre 1839.

Mon cher ami, vous souvenez-vous qu'au moment de quitter la France, je reçus, avec vos adieux, le méchant souhait de ne trouver ici que des orangers et des cédrats? J'aurais aujourd'hui une profonde satisfaction si je pouvais vous faire feuilleter mon album, et vous donner la preuve que votre malin souhait n'a guère été accompli. Vous verriez que les orangers, les palmiers ou les aloès ombragent des monuments d'architecture très remarquables, et que c'était vraiment dommage que le monde artistique ne connût rien de la *Balearis major*. En venant ici, je me suis donc mis à même de remplir une lacune dans les publications pittoresques. En attendant, voici, pour ce qui vous intéresse plus particulièrement, quelques observations sur l'art musical, tel que nous le comprenons. Je dors peu habituellement, et je dormais encore moins lorsque je ne pouvais chasser de mon esprit l'image et le souvenir de tout ce que j'observais de nouveau à chaque moment; j'ai donc été tout de suite à même de faire des observations sur la musique nocturne. En effet, dès la première nuit que j'ai passée ici, mon oreille fut frappée par un chant lointain d'une tournure bien inattendue. Le son se rapprochant, je devinai que c'était un crieur de nuit (sereno) qui faisait sa ronde. Voici les paroles et la musique de cette phrase qui m'avait beaucoup étonné :

rerere la si ut rere re rere mi ut re rerere re
a la ba do sea Dios las do ce de la noch neblado

C'était du mode hyperdorien tout pur (1). Quelle jouissance d'antiquaire de rencontrer pareille musique là où je ne comptais que sur des frons frons de guitare. Ce n'est pas que ceux-ci m'aient manqué; hélas! j'en ai été abreuvé, au contraire, car on ne peut s'y soustraire. Entre huit et dix heures du soir, la guitare est aussi inévitable que l'a été la fumée de tabac pendant toute la journée, ce que je trouve excessivement nauséabond. Mes nerfs olfactifs ne me rendent donc pas plus heureux en Espagne, et je supporte beaucoup plus patiemment les accords de tonique et de dominante qui sont grattés invariablement pendant deux heures chaque soir, pour servir d'harmonie aux improvisations les plus absurdes et les plus plates que vous puissiez imaginer; mais non, vous n'imagineriez jamais une musique qui n'a quelque rapport qu'avec le miaulement des chats et le chant monotone de la cigale. Je conserverai la tradition de cela, pour faire dilater la rate de mes amis. Mais il y a des consolations et des compensations aux douleurs musicales, comme à beaucoup d'autres. Vous allez voir : J'étais une après-midi derrière le grand autel de la cathédrale de Palma, qui est, soit dit en passant, une des plus vastes qui existent. Derrière ce grand autel on en a caché un autre qu'on avait, sans doute, jugé indigne de figurer, à l'époque où le classique remplaçait le gothique. Or, cet autel, bien caché, est un ouvrage d'art prodigieux créé au XVe siècle. J'étais occupé à le dessiner avec un bonheur indicible; il y a dix petits anges jouant chacun d'un instrument différent, qui excitaient autant mon admiration que ma convoitise. J'étais assez exalté par les beautés de la sculpture chrétienne, lorsque l'on commença à chanter vêpres, des vêpres à deux chœurs dans le style alla Palestrina. Je croyais mourir de plaisir cette après-midi et le lendemain, lorsqu'on répéta la même musique. Je croyais rêver, je croyais que les chantres qui vivaient il y a près de trois cents ans étaient ressuscités pour me donner cette fête musicale. Je dois convenir cependant que l'exécution n'était pas bonne. Cette admirable musique était estropiée, déchirée; mais ses lambeaux valent encore mieux pour l'église que notre art moderne et contemporain. Vous pensez bien que je courus à l'organiste comme jadis je courus à vous après avoir entendu le plain-chant à Saint-Eustache. Je trouvai, dans un appartement à ogives, une vieille armoire rongée de cirons; des cahiers en désordre en couvraient les rayons poudreux. J'ouvris quelques uns de ces cahiers, et je lus les noms d'Orlando di Lassus, Anerio, Gabrieli, Stella, Palestrina. Respectables noms! vous êtes oubliés; heureux celui qui vous connaît, ne serait-ce que pour assister à votre agonie. Ne croyez-vous pas qu'il valait autant pour mes jouissances d'artiste être ici qu'à l'Opéra de Paris, où l'on n'entre qu'en payant fort cher et qu'après des heures entières d'attente dans des rues boueuses? Le péristyle de cette cathédrale de Palma où je travaille quelquefois avant d'entrer dans l'église est un des plus parfaits chefs-d'œuvre de sculpture du XVe siècle. Il y a encore toute une série d'anges jouant de divers instru-

(1) Nous commettons une indiscrétion dont les lecteurs nous sauront gré, en publiant la lettre suivante adressée à notre collaborateur, M. F. Danjou, et qui contient des détails ignorés et intéressants sur l'état de l'art musical aux îles Baléares. — Cette lettre n'était pas destinée à la publicité, et a été écrite avec le laisser-aller qu'on se permet entre vieux et bons amis.

(1) Le mode propre à conserver les bonnes mœurs, selon Platon.

ments. Vous voyez que partout j'ai pu faire quelques observations relatives à l'art musical. Même à Soller, cette célèbre vallée des orangers, j'ai trouvé deux orgues excellentes et une manufacture de pianos, qui se vendent 150 francs. A la grande-chartreuse de Valdemosa, n'ai-je pas retrouvé le souvenir de Chopin et de George Sand. J'ai habité la même cellule qu'ils habitaient l'hiver dernier, j'ai dîné dans leurs assiettes, couché dans leurs lits et mangé des grenades du jardin qu'ils s'amusaient sans doute à cultiver.

Vous apprendrez encore avec plaisir qu'il y a ici, et dans tous les villages de l'île, des orgues excellentes : je n'en ai vu aucun en mauvais état, aucun qui manquât de vent; toute la trompetterie en chamade n'offre pas une note discorde. Combien les provinces de France sont arriérées sous ce rapport. Il y a, de plus, justice de donner des éloges particuliers à l'orgue de Barcelonne. Cet instrument construit depuis très long-temps, est un grand seize pieds avec jeux expressifs. Je n'ai rien entendu dans ma vie d'aussi puissant et d'aussi parfait. Quant au talent des organistes, je n'ai rien remarqué de saillant; ils jouent tous facilement des choses faciles, et l'art des Bach, des Rinck y est totalement ignoré. Mais pour faire honneur à ces bonnes orgues, je me suis donné la satisfaction de jouer pendant deux heures de suite des compositions de mon vénérable ami l'organiste de la cour de Darmstadt.

Il y a souvent, dans les quarante paroisses ou couvents de Palma, des cérémonies religieuses où l'on peut entendre de la musique. Ce sont des cantiques populaires, des motets, des messes, des litanies, qui produisent quelque effet grâce aux accessoires des illuminations, des costumes, des ornements d'église, mais qui n'ont pas une grande valeur intrinsèque. Il est enfin inutile de vous dire qu'on entend partout fredonner l'hymne de Riego, véritable contredanse pour le fonds et pour la forme, en conséquence bien loin de ressembler à notre *Marseillaise*. Ne savez-vous pas également, sans que je vous le dise, qu'on ne joue presque que Donizetti sur les théâtres espagnols. S'il y a un concert, le programme ne manquera pas de porter des variations pour la guitare sur des motifs de l'immortel Bellini (1). Hélas! l'art n'est pas là! Malgré trois ou quatre siècles de scepticisme et de dépérissement, l'art est encore à l'église. L'architecture, la sculpture, la peinture et la musique sont encore plus grands dans le temple que partout ailleurs.

Tâchez d'être content de ces nouvelles musicales, en attendant que je vous montre le côté pittoresque de mon voyage. Adieu.

LAURENS.

SOUSCRIPTION

POUR LE MONUMENT DE BEETHOVEN.

Versements faits jusqu'à ce jour : 524 fr. 90 c. — M. Fabre Poirier, membre de l'Académie philharmonique de Lisbonne, 5 fr.; madame Schœlcher, 25 fr. — Total général : 554 fr. 90 c.

---

(1) Dans deux cafés de Barcelonne, il y a des pianos et des pianistes à gages pour toucher pendant toute la soirée. Ces pianistes ont même beaucoup de talent.

Nouvelles.

⁂ Demain l'Opéra donnera *Guido et Ginevra*, d'Halevy. MM. Duprez, Levasseur, Massol et mesdames Dorus-Gras et Stoltz chanteront les principaux rôles.

⁂ Lundi dernier, madame Stoltz a fait savoir à la direction de l'Opéra, à *six heures du soir*, qu'elle était indisposée, et qu'elle ne pouvait chanter *Rachel* de *la Juive*. On a averti à l'instant même madame Nathan, qui, prise pour ainsi dire à l'improviste, n'a pas hésité à jouer ce rôle important sans être préparée. Le public a témoigné par d'unanimes applaudissements sa reconnaissance à la jeune cantatrice, qui, du reste, a chanté de manière à justifier toutes les ovations.

⁂ On donne comme une nouvelle certaine que madame Persiani, dont l'engagement avec le Théâtre-Italien de Paris expire cette année, vient de contracter un engagement pour la saison prochaine avec le théâtre de la Scala, à Milan. Le directeur de la Scala, M. Morelli, qui veut à tout prix lutter avec la munificence parisienne, aurait envoyé, dit-on, un contrat en blanc à madame Persiani. Nous pensons que, malgré la générosité de M. Morelli, il n'y a rien de conclu encore entre lui et la célèbre cantatrice.

⁂ On parle de modifications dans le personnel et les attributions de la commission de l'Opéra. Elle serait transformée en conseil-général des théâtres, et toutes les questions dramatiques lui seraient soumises. Elle serait renforcée de quelques hommes de lettres, de quelques députés, et portée à vingt-quatre membres; elle tiendrait ses séances au ministère de l'intérieur et agirait sous la direction et la responsabilité du ministre, dans la décision des questions théâtrales. Voilà les bruits qui couraient ces jours derniers au foyer de l'Opéra, et auxquels les gens bien informés donnaient quelque crédit.

⁂ On a lu hier aux acteurs de la Renaissance un ballet intitulé : *le Zingaro*; il est en cinq tableaux et de nature à produire un grand effet. C'est dans cet ouvrage que Perrot et la charmante Carlotta Grisi se montreront pour la première fois à ce théâtre.

⁂ Le livret de la symphonie dramatique : *Romeo et Juliette*, de Berlioz, qu'on doit entendre dimanche au Conservatoire, vient d'être publié. C'est M. Emile Deschamps qui est l'auteur des paroles. Ses traductions de Shakespeare en vers français l'avaient familiarisé d'avance avec cette nouvelle œuvre.

⁂ M. Moschelès est parti hier pour Londres, où ses nombreux admirateurs l'attendent avec impatience.

⁂ Le cercle de Sainte-Cécile doit être réuni, dit-on, à celui des Deux-Mondes. Ce dernier ferait construire, dans ce cas, une belle salle de concert.

⁂ Le lord-chambellan a refusé d'autoriser les concerts Musard au théâtre de la reine, à Londres. M. Musard, qui était venu de Paris pour cette affaire, cherche maintenant à établir ses concerts dans Exeter-Hall.

⁂ Plusieurs journaux ont annoncé que M. Liszt donnait 60,000 francs pour le monument de Beethoven : le fait est inexact. M. Liszt se propose de hâter l'achèvement du monument en donnant en Allemagne, en Angleterre et en France des concerts à cette intention, et, dans le cas peu probable où la recette de ces concerts n'atteindrait pas la somme voulue, de la *compléter* à lui seul. M. Liszt offre ainsi à la mémoire de Beethoven les prémisses de ses voyages. Certes, sa pensée est assez généreuse sans que le *puff* des journaux se plaise à l'exagérer.

⁂ M. Alphonse Karr fait paraître tous les mois un journal-pamphlet, rédigé exclusivement par lui seul. C'est un moyen très ingénieux de faire un journal très spirituel, quand on est M. Alphonse Karr, bien entendu. Ce pamphlet mensuel formant un volume illustré par Granville, traitera de beaucoup de choses et de plusieurs autres : hommes politiques, acteurs, écrivains, etc., personne n'échappera aux aiguillons des *Guêpes* de M. Karr; mille dards ailés iront cribler la sottise jusque dans les coins les plus obscurs malgré tous les rideaux et tous les moustiquaires. Le premier numéro parait aujourd'hui.

⁂ La faveur méritée dont jouit *Psyché* dans le monde élégant nous fait une obligation de signaler à nos abonnés les avantages de cette publication. Une charmante *figurine*, représentant une jolie femme en miniature reçoit chaque semaine un costume complet qui, grâce à toutes ses parties découpées et mobiles, offre l'avantage tout spécial de pouvoir composer et varier, à volonté les toilettes

les plus capricieuses. Ce système ingénieux réunit toutes les conditions d'une perfection incontestable. — Le prix de l'abonnement est, pour Paris, de 26 fr. pour un an, 14 fr. pour six mois, et 7 fr. pour trois mois; pour les départements, 75 centimes en sus par trimestre.

*** Dimanche, 24 novembre 1839, à deux heures précises, aura lieu au Conservatoire le grand concert vocal et instrumental donné par M. H. Berlioz; on y entendra pour la première fois *Romeo et Juliette*, symphonie dramatique, avec chœurs, solos de chant et prologues en récitatif harmonique, composée d'après la tragédie de Shakespeare, par M. H. Berlioz. Les paroles sont de M. Emile Deschamps.

PROGRAMME DE LA SYMPHONIE.

N. 1. Introduction instrumentale : — Combats, tumulte, intervention du prince.
1er PROLOGUE (petit chœur).
Air de Contralto.
Suite du Prologue.
Scherzino vocal pour ténor solo, avec chœur.
Fin du Prologue.

N. 2. Roméo seul. — Bruit lointain de bal et de concert. Grande fête chez Capulet.
Andante et Allegro (orchestre seul).

N. 3. Le jardin de Capulet silencieux et désert.
Les jeunes Capulets, sortant de la fête, passent en chantant des réminiscences de la musique du bal (chœur et orchestre).
Juliette sur le balcon et Roméo dans l'ombre. Adagio (orchestre seul).

N. 4. La reine Mab, ou la fée des Songes.
Scherzo (orchestre seul).

N. 5. 2me PROLOGUE (petit chœur).
Convoi funèbre de Juliette (chœur et orchestre).
Marche fuguée, alternativement instrumentale et vocale.

N. 6. Roméo au tombeau des Capulets.
Reveil de Juliette (orchestre seul).

N. 7. FINALE chanté par toutes les voix des deux grands chœurs et du petit chœur, et le père Laurence.
Double chœur des Montagus et des Capulets. Récitatifs, récit mesuré et air du Père Laurence.
Rixe des Capulets et des Montagus dans le cimetière; double chœur.
Invocation du Père Laurence.
Serment de réconciliation; triple chœur.

Contralto solo du Prologue,	Mme STOLTZ.	101 VOIX.
Ténor solo du Prologue,	M. A. DUPONT.	
Le Père Laurence,	M. ALIZARD.	
Le chœur du Prologue,	12 Voix.	
Le chœur des Capulets,	42 Voix.	
Le chœur des Montagus,	44 Voix.	
Orchestre.	100 INSTRUMENTS.	

L'exécution sera dirigée par M. H. BERLIOZ.

On trouve des Billets chez M. RÉTY, au Conservatoire; et chez M. SCHLESINGER, rue Richelieu, 97.

*** Un de nos plus spirituels feuilletonistes avait déclaré la guerre à l'uniforme civique et au corps-de-garde. M. Théophile Gauthier vient de succomber dans cette lutte, et depuis mercredi expie sous les verroux sa persévérante rébellion. A quelque chose malheur est bon, dit le proverbe, et c'est ici le cas, puisque M. Gauthier, livré à une retraite et à une solitude forcées, pourra composer, avec toute la quiétude que demande le travail de la poésie, des vers qu'il se propose d'adresser à Meyerbeer, notre célèbre compositeur.

*** Une jeune et jolie actrice de la Porte-Saint-Martin, dont nous taisons le nom par discrétion, vient de donner un exemple de coquetterie jalouse vraiment fort extraordinaire. Curieuse de toilette, et ne se trouvant pas dans une position assez brillante pour suffire à toutes les exigences du caprice, elle se sentait minée sourdement, depuis quelques jours, par le désir le plus ardent de posséder un manchon magnifique qu'elle avait vu exposer dans un des magasins avoisinant le théâtre Harel. Dans ces dispositions, elle passe devant ce magasin et ne voit plus le manchon à sa place; on ne saurait croire de quelle douleur profonde ce premier incident frappa son cœur. Elle s'en fut donc toute pensive chez sa sœur, autre jolie femme, autre actrice, qui, mieux lancée qu'elle et peut être aussi mieux *soutenue*, peut réaliser avec plus de bonheur ses rêves d'une imagination coquette. La première chose qui frappe ses yeux en entrant chez la jeune femme est le manchon tant ambitionné par elle, ce délicieux manchon qu'elle avait tant de fois couvé de ses regards. Cette fois le coup était trop fort; pâle et frémissante de jalousie concentrée, elle s'informe et apprend bientôt de sa sœur que cette délicieuse fourrure vient de lui être offerte en cadeau. A cette nouvelle, notre jeune première n'y tient plus; elle sort sans prononcer une parole et en fermant violemment la porte derrière elle. Quelques heures après, on la trouvait étendue sans connaissance sur le parquet de son appartement. Elle s'était empoisonnée avec du vinaigre dans lequel elle avait fait reposer quelques sous. Heureusement des secours lui furent administrés, et aujourd'hui, malade encore de son escapade, elle est pourtant hors de tout danger.

*** Parmi les nombreux maîtres de chant dont fourmille Paris, il faut distinguer M. Valdemosa, jeune espagnol, compositeur agréable et excellent accompagnateur. Nous avons sous les yeux plusieurs compositions de ce jeune compatriote des Garcia et des Gomis, entre autres un hymne à la liberté, un canon pour quatre voix, un bolero et une scène pour soprano dédiée à madame la comtesse Merlin. Dans chacun de ces morceaux si différents de caractère et de style se trouvent des choses remarquables comme mélodie et comme harmonie et qui donnent de M. Valdemosa les plus justes espérances. — Nous sommes étonné que M. Valdemosa, qui possède une voix de basso cantante fort rare et d'une grande flexibilité, n'ait pas cherché à essayer ses forces sur la scène italienne.

*** La cinquième livraison des chants sacrés de l'office divin, arrangés à quatre parties par M. Danjou, organiste de Saint-Eustache, vient d'être mise en vente chez Nicou-Choron et Canaux, rue des Fossés-Montmartre.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Arras.* — La Société philharmonique d'Arras exécutera, à l'occasion de la fête de Sainte Cécile, une messe solennelle composée par M. A. Elwart, et déjà entendue à Paris le jour de Pâques dernier. — Nous ne saurions trop applaudir au zèle avec lequel la Société philharmonique se livre à des études musicales aussi sérieuses; et nous sommes heureux d'observer que c'est pour la seconde fois qu'une grande composition sacrée de M. Elwart est exécutée à Arras en pareille occasion.

*** *Rouen.* — L'opéra de genre en deux actes, paroles de M. Burat de Gurgy, musique de M. Elwart, est en pleine répétition au théâtre de Rouen. L'administration rouennaise, qui compte sur un succès, ne néglige rien pour rendre la mise en scène des *Catalans* extrêmement brillante. Les rôles principaux seront remplis par MM. Wermelen, Maillot, Boulard, et madame Félix Melotte.

*** *Périgueux.* — Le conseil-municipal vient de prendre une mesure qui mérite d'être citée et imitée. Sur la demande même du principal, il a décidé que six enfants de chœur de la cathédrale appartenant aux familles les moins aisées seraient admis gratuitement au collège. On atteint de la sorte un double but, puisque, outre le bienfait d'une instruction complète assurée à de pauvres enfants, on contribue à répandre parmi les élèves le goût et l'étude de la musique vocale, en faisant de ces jeunes choristes des moniteurs permanents auprès de leurs condisciples.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Vienne, 10 novembre.* — Hier, premier jour de la grande fête musicale annuelle des Amis de la musique, dans les États autrichiens. Cette société a donné, comme nous l'avons annoncé, dans le grand manège impérial (magnifique salle de concert), l'oratorio de saint Paul (1), de M. Félix Mendelsohn. Plus de 1000 musiciens et dilettanti ont concouru à l'exécution de ce chef-d'œuvre. Les chœurs se composaient de 700 voix, dont 220 soprani, 160 hautescontre, 160 ténors, 160 basses-tailles. L'orchestre comptait 306 instruments, savoir : 118 violons, 48 altos, 41 violoncelles, 25 contrebasses, 12 flûtes, 12 hautbois, 12 clarinettes, 12 bassons, 12 cors, 8 trompettes et trombones, 8 timballes. L'empereur et toute sa famille assistait à cette solennité, qui avait attiré plus de six mille auditeurs. Chaque morceau de l'oratorio a été applaudi à plusieurs reprises. D'ici à peu de jours le même ouvrage sera exécuté ici par le même personnel et dans le même local.

(1) On trouve la grande partition et la partition de piano de cet ouvrage à Paris, chez Maurice Schlesinger, 97, rue Richelieu.

ERRATUM.

Trois noms propres, dans la correspondance du dernier numéro de la *Gazette musicale*, ont été mal orthographiés par l'imprimeur. Au lieu de : MM. *Lesbos* et *Luguria*, lisez : Lesbros, Lagarin; et au lieu de : madame *Laurry*, lisez : madame Lavry.

Le Directeur, MAURICE SCHLESINGER.

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

6e Année. — 1839. REVUE N° 62.

ET

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS,

JOURNAL DES ARTISTES, DES AMATEURS ET DES THÉATRES;

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, F. BENOIST, (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, CASTIL-BLAZE, PHILARÈTE CHASLES, F. DANJOU, STEPHEN HELLER, EDME SAINT-HUGUÉ, ELWART, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), AD. GUÉROULT, JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, G. LEPIC, LISTZ, MARX, CHARLES MERRUAU, EDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, H. PREVOST, L. RELLSTAB (rédacteur de la GAZETTE DE BERLIN), GEORGES SAND, J.-G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT A LA REVUE et GAZETTE MUSICALE.

Paris.	Départ.	Étrang.
3 m. 8	9 »	10 »
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	34 »	38 »

La Revue et Gazette Musicale paraît le dimanche et le jeudi de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la *Revue et Gazette Musicale de Paris*, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; et chez tous les marchands de musique de France.

Prix d'abonnement à la *Revue et Gazette Musicale*, 30 fr. par année.

IL SERA DONNÉ CHAQUE MOIS UNE LIVRAISON des *ARCHIVES CURIEUSES DE LA MUSIQUE*, et un *fac simile* de l'écriture de musiciens célèbres.

ANNONCES : 50 c. la ligne de 28 lettres.

Paris, Dimanche 24 novembre 1839.

SOMMAIRE. Lettres d'un dilettante anglais. — *Biographie :* Ignace Seyfried, par Katsner. — Deux jugements de M. Jules Maurel sur Mozart. — Nouvelles. — Annonces.

LETTRES D'UN DILETTANTE ANGLAIS.

PREMIÈRE LETTRE.

Berlin, 23 septembre 1839.

Quoique dans ma présente tournée je me sois principalement proposé un but musical, je n'ai cependant pas détourné mes regards des autres objets susceptibles d'exciter la curiosité ou l'intérêt, comme il ne peut manquer de s'en présenter à ceux qui ne voyagent pas les yeux, les oreilles et le cœur fermés; comme on en rencontre toujours, même dans des rues aussi peu fréquentées que les grandes routes de cette superbe capitale, dont, au reste, la beauté ne tarde pas à perdre de son charme, vu son manque d'animation et d'originalité. Quelques mots sur un ou deux de ces sujets étrangers à ceux dont je m'occupe ordinairement, pourront, je pense, ne pas être dénués d'intérêt pour vos lecteurs.

Avant de quitter Londres, j'avais déjà entendu parler de l'invention au moyen de laquelle M. Liepmann, artiste de cette ville, est en état de reproduire, à un nombre illimité, d'anciennes peintures à l'huile, et cela à un bon marché qui tient presque du miracle. Un spécimen ou deux de ses travaux ont déjà, je pense, pénétré jusqu'en Angleterre, et quelques détails sur l'artiste, sur ses efforts sans nombre, ainsi que sur le succès qu'il a enfin obtenu, ont été consignés dans les journaux français. M'apercevant que la découverte faite par cet artiste est ici, pour chacun, un sujet de conversation toujours aussi neuf et toujours aussi piquant que le fameux tournoi de lord Eglington, de pluvieuse mémoire, ou le chemin de fer de Potsdam (grâce auquel tout le monde a pu aller repaître ses yeux des pompes militaires qui viennent d'être déployées), je me suis senti tout naturellement curieux de rendre ma visite à un homme dont l'invention ne perd pas de son mérite pour être accouplée avec une histoire qui, après tout, n'est que celle du triomphe d'une idée fixe. Il y a maintenant, je crois, dix ans que le pauvre et obscur artiste a conçu le premier germe de l'idée qu'il vient seulement d'amener à sa perfection. Et pendant tout ce temps, en dépit de la raillerie et du découragement, cet homme a dû se vouer à des efforts inouis; il a été forcé, pour subsister, de se livrer à une foule de petites industries, jusqu'à ce qu'enfin, pour citer ses propres paroles, il ait pu rapporter chez lui, de la galerie royale, une tête de Rembrandt, qu'il a copiée cheveu par cheveu, teinte par teinte, et alors, après s'être profondément pénétré de chacun des traits de cette tête et de ses détails les plus minutieux, il a été amené à la découverte de ces procédés de manipulation au moyen desquels il peut maintenant multiplier à volonté le nombre de ses copies. Pour toute assistance il n'a eu qu'une jeune orpheline qu'il a adoptée encore enfant, et qui aujourd'hui même est encore la seule dépositaire de son secret. Pendant la conversation que nous avons eue avec lui, je ne pouvais m'empêcher de remarquer le regard plein de vivacité et d'intelligence, que, tout en jouant dans la chambre, elle ne laissait pas d'attacher constamment sur nous, comme si elle eût craint que, dans un moment de surprise, nous ne parvinssions à dérober le secret de son protecteur. J'avais déjà vu plusieurs des copies de M. Liepmann, j'en examinai alors trois avec une attention scrupuleuse, l'inventeur se tenant devant moi et

répondant à toutes mes questions avec une simplicité, une modestie et une patience qui démontraient assez que son bon naturel n'est pas encore gâté par des louanges trop nombreuses, ou, ce qui est plus enivrant encore, par la conscience intime de la réalisation d'un rêve de toute la vie. Les copies sont produites (je ne sais si je pourrais dire coupées) sur un carton d'une certaine épaisseur, saturé d'huile et de couleurs. Au moyen de cette saturation, M. Liepmann et d'autres artistes sont disposés à croire que les copies doivent durer plus long-temps que les originaux mêmes, où la couleur est pour ainsi dire plaquée sur la surface d'une toile. Je fus frappé à cette occasion d'une circonstance remarquable, c'est que pendant que la manière un peu raboteuse qui distingue Rembrandt dans la disposition des lumières est reproduite ici dans ses moindres détails, il y a cependant en réalité peu d'inégalités dans l'épaisseur des couleurs. En la tenant au jour, la peinture m'a paru en plusieurs endroits presque transparente. Le secret réside dans le mélange et la disposition des teintes, dans la manière de les imprimer sur le carton et de les proportionner au nombre d'épreuves que l'on prétend se procurer. M. Liepmann n'admet pas que jamais une de ses copies ait été manquée, soit venue moins parfaite que les autres, ou qu'il y ait pu exister quelque différence dans l'exactitude de la ressemblance entre les premières et les dernières épreuves. Pensant qu'il est loin d'avoir épuisé toutes les ressources de son secret, il se propose de s'attaquer prochainement à un sujet plus fin et plus délicat. Il m'a fait voir une étude qu'il a faite sur papier ordinaire, d'une tête de jeune fille, avec draperie vert de mer, et cette étude est un sûr garant de l'habileté de M. Liepmann à reproduire des copies des anciennes madones ou autres sujets analogues, et cela, au vil prix d'un louis pièce. On a beaucoup controversé parmi les artistes le mérite de cette nouvelle invention, mais il n'y a qu'une voix sur l'exactitude et la fidélité de ces copies. Je ne dois pas oublier de faire mention d'une lettre que le roi a écrite à Liepmann, lettre des plus flatteuses et des plus honorables pour l'artiste; elle contenait en outre deux cents thalers. Liepmann m'a parlé avec orgueil de cette lettre, et il m'a paru fonder un grand espoir sur l'Angleterre pour la juste appréciation et le patronage de son talent; en revanche, avec le véritable sentiment de *gallophobie* que j'ai constamment vu se manifester ici dans toutes les conversations, chez les nobles comme chez les bourgeois, il a remarqué qu'aucun de ses ouvrages n'avait encore pénétré jusqu'en France. Pour moi, cet artiste m'a vivement intéressé, aussi bien que ses productions, et quant à ces dernières, vous conviendrez un jour comme moi qu'elles sont quelque chose d'extraordinaire.

L'exhibition des œuvres d'artistes modernes vient de commencer; elle est signalée de tous côtés, et avec justice, comme ne contenant que de fort chétives productions. Les meilleurs artistes n'ont encore rien envoyé, les chefs de l'école de Dusseldorf se réservant pour leur propre exposition. Quelques uns des principaux ouvrages viennent de Paris. La plus grande toile, destinée à un des autels de l'église de Stettin, a été peinte par Langerich, et m'a paru non seulement timide de composition et d'expression, mais contenir même des fautes de dessin. Zimmermann a exposé un tableau représentant Renaud et Armide; il a donné à la beauté de l'enchanteresse une sévérité régulière et classique qui nous rejette de quelques siècles en arrière de la légende; le chevalier enchanté est touché avec plus de bonheur, et en somme tout cet ouvrage est plus vigoureusement conçu et plus harmonieusement colorié que la plupart de ses voisins. Begass a peint un roi du moyen âge appuyé sur les coussins de son trône; un ménestrel est à ses pieds chantant sans être entendu du vieux monarque qui attache sur les fantômes du passé son regard fixe et étincelant, comme s'il voulait soumettre à un contrôle sévère les souvenirs évoqués par sa mémoire. Malgré les défauts que contient ce tableau sous le rapport technique, la conception de cette figure m'a frappé comme belle, et si j'ose m'exprimer ainsi, comme lyrique. Mais dans toute la collection mon imagination a été captivée par une petite peinture ronde, le *Jubal*, de Klœber, dont les figures nombreuses sont groupées de manière à rappeler un peu le style des anciennes ciselures. Ce tableau m'a fait d'autant plus de plaisir qu'on y trouve moins de ce charlatanisme d'exécution qui choque toujours un peu mon œil d'Anglais lorsque j'entre dans une salle d'exhibition étrangère. Mais de peur de m'égarer, je profite du sujet de cette engageante petite peinture, qui me sera une excellente transition pour rentrer enfin dans mon propre domaine.

Je ne sais trop jusqu'à quel point on sera disposé à accepter comme authentique le sentiment de *gallophobie* dont je parlais tout-à-l'heure, lorsque je dirai que, sur cinq opéras que j'ai entendus ici, quatre appartiennent au répertoire français : *Guido et Ginevra*, d'Halevy (joué maintenant sur tous les théâtres de l'Allemagne); *le Maçon*, d'Auber; *le Postillon de Lonjumeau*, d'Adam, et *le Pré-aux-Clercs*, d'Hérold; le cinquième opéra est le Freyschütz qu'on chante pour les banquettes. Il est vrai que j'ai eu le malheur d'arriver à Berlin dans la saison la moins favorable; en général, le beau monde est maintenant ou aux eaux ou en train de se promener à l'étranger, et la cour ainsi que l'armée sont campées à Potsdam où elles ont été suivies par une bonne moitié de l'orchestre de l'Opéra, par autant d'acteurs et par le corps de ballet tout entier (ce dernier pour la délectation particulière de S. M.). Cependant un examen attentif de tous les journaux, anciens et nouveaux, de toutes les parties de l'Allemagne, m'a amené à reconnaître que la meilleure ressource des théâtres allemands, celle sur laquelle les entrepreneurs se retirent, consiste dans les opéras français. Il y a bien de temps à autre quelques villes favorisées où la présence de tel ou tel maître de chapelle, de telle ou telle prima donna peut donner lieu à la représentation de quelques ouvrages spéciaux, comme ici par exemple, le seul endroit où il soit donné d'entendre les opéras de Gluck (grâce à mademoiselle de Fassmann), mais je le répète, tout le reste est envahi par les opéras venus de France, pendant que les chanteurs de parade manifestent une tendance insensée à se dénationaliser en se lançant dans cette moderne et insipide musique italienne, qui n'est supportable que dans des gosiers italiens. La popularité de cette marchandise française, véritable Champagne musical, peut être attribuée d'abord à l'excellence des livrets sur lesquels travaillent les compositeurs parisiens, et ensuite au caractère vif et brillant de ce genre de musique. Depuis que je me trouve en cette ville, je me suis demandé cent fois comment, parmi tous les jeunes gens instruits de ce pays, il ne s'en trouve aucun qui s'applique à satisfaire le goût du public au moyen de productions qui, avec des couleurs plus légères, seraient cependant aussi nationales qu'*Euryanthe* ou *Fidelio*. Si, comme moi, vous aviez pu voir, il y a quelques jours, une salle de spectacle remplie de soldats graves et barbus riant à se tenir les côtes en assistant à la représentation d'une comédie de Beckmann, d'une extravagance viennoise (1) intitulée : *le Paysan millionnaire;* si vous pouviez être

(1) Cette épithète est donnée à dessein, le peuple de Vienne étant bien connu par son goût immodéré pour les mélanges d'intrigues et de merveilles féeriques, tels que ceux dont la pièce en question est remplie. C'est tout simplement une autre version de la légende de *Cindarella*, ou l'innocence défendue par la bonté

témoin de l'ardeur avec laquelle on s'arrache ici les romans de Marryat, du *gusto* avec lequel on dévore les aventures si variées de la famille Nickleby (conte aussi populaire dans ce pays que chez nous, jadis, le vicaire de Wakefield ou Clarisse Harlowe) vous ne pourriez jamais croire à une lourdeur ou à une pesanteur dans le caractère national, capable de faire obstacle à une consommation si désirable. Tel qu'il est, le théâtre allemand parait ne posséder qu'un répertoire assez circonscrit et renfermant quelques magnifiques chefs-d'œuvre. A mon avis, par exemple, il possède bien ses *Lear*, ses *Othello*, ses *Macbeth;* mais on n'y trouve rien qui ressemble aux joyeuses commères de Windsor, parmi ses pièces populaires et universellement acceptées, il n'y a rien qui puisse rappeler la *Twelfth Nigth* ou le *As you like it*. Mais après avoir hasardé ces impressions toutes personnelles (qui se modifieraient peut-être par une expérience plus longue) je veux entrer dans quelques détails. Bien que ce que j'ai entendu jusqu'à présent m'ait chagriné, parce que j'y trouve une preuve évidente de la pauvreté des ressources nationales, j'ai cependant eu lieu d'en être très satisfait en voyant à quels bons résultats il est possible d'arriver, même avec des matériaux qui sont loin d'être des meilleurs. Par ce mot de *matériaux*, je ne veux parler ici que des chanteurs et nullement de l'orchestre ou des chœurs. Ces derniers surtout, à Brunswick ou en cette ville, me semblent appartenir à ce qu'il y a de mieux en ce genre. Pour ce qui est de l'orchestre, les violons y sont moins élégants qu'à Paris ; on y trouve moins de cette intelligence mutuelle, moins de cette verve électrique qui, en France, vous force pour ainsi dire à vous mettre en danse; mais aussi les instruments à vent sont admirables! Constamment doux, nets et soumis au commandement, ils sont surtout toujours d'accord, et de leur côté les chœurs ont un charme et une plénitude de voix entièrement exempte de cris et de braillements, ce qui les rend beaucoup plus agréables à entendre que les chœurs également exacts et énergiques de l'Académie royale de Paris.

Après tout ce que je viens de dire, je pourrai étonner bien des lecteurs en déclarant qu'à l'exception de Schmetzer, le ténor de Brunswick, je n'ai pas encore entendu sur les théâtres de ce pays une seule voix d'un timbre agréable; telle est cependant l'exacte vérité. Madame Fischer Achtens, avec une extrême netteté dans l'organe et une grande sûreté d'intonation, a parfois la voix maigre et criarde. Mademoiselle de Fassmann a une de ces voix les plus insupportables de toutes, un soprano dur, aigu, déjà bien détérioré par suite de négligence personnelle de la part de cette actrice, et faute d'une pratique suffisante. De plus, cette voix est si peu flexible que même dans les airs déjà si lents du *Freyschütz*, mademoiselle de Fassmann essayait encore de ralentir tous les mouvements. Pour ce qui est de la musique d'Hérold, elle n'y produit aucun effet, et c'est à peine si elle peut s'y rendre supportable. Mademoiselle Lowe, au contraire, avec beaucoup de flexibilité dans la voix et une prétention extrême à se lancer dans les airs les plus ambitieux de l'école italienne, ne possède qu'un organe pur et plus doux. Rien n'est amusant comme la rivalité qui règne entre ces deux dames, dont l'une est une blonde imposante et l'autre une espiègle brunette, d'autant plus que cette rivalité est sans cesse ranimée par les partis qui se forment pour l'une ou pour l'autre : la Fassmann, par son talent de tragédienne dans le grand opéra, entraine à sa suite les hommes déjà mûrs, certains amateurs classiques qui ne laissent pourtant pas d'être passablement bruyants en faveur de leur protégée. La Lowe, en récompense, a pour partisans déclarés toutes les jeunes et poétiques intelligences et tous ceux qui savent apprécier un talent à la fois brillant et élégant. Une remarque que m'a suggérée mademoiselle Lowe, pourra me servir à signaler la différence qui existe entre l'exécution d'un opéra français, à Paris ou à Berlin. Cette demoiselle est une actrice vive, enjouée, qui a beaucoup de grâce; eh bien! dans son rôle de grande dame, du *Postillon de Lonjumeau*, ne l'ai-je pas vue saisir son éventail par le milieu du manche, au lieu de le laisser jouer négligemment sur le bout de ses doigts! La même observation peut s'appliquer aux chanteurs, aux chœurs et à l'orchestre. Tout ce monde est trop sérieux, trop compassé, je pourrais dire trop pesant, pour rendre cette jolie musique avec toute l'aisance et toute la facilité désirables. Il n'y a pas une différence plus énorme entre la *Rittersaal* (salle des Chevaliers), si lourde et si rococo du palais de cette ville et la galerie des glaces du palais de Versailles ; il n'y a pas un abîme plus incommensurable entre les essais de poésie et de philosophie du grand Frédéric et les productions de son inimitable modèle de Paris, qu'entre l'exécution d'une pièce française à la *Schauspielhaus* ou au théâtre de la Bourse, excellente raison, ce me semble, qui devrait bien exciter les jeunes Allemands à inventer un genre de pièces à leur propre usage. Je n'ai rien à dire de mademoiselle Grünbaum, troisième soprano qui se contente des rôles de soubrettes, de jeunes villageoises et autres du même genre, si ce n'est pour rappeler ici qu'il fut un temps où M. Raumer exaltait cette chanteuse jusqu'à la placer au-dessus d'une de nos cantatrices, je ne sais plus laquelle. Pour l'honneur du grave historien, j'aime à croire que mademoiselle Grünbaum avait alors un peu de voix ; cette voix est aujourd'hui entièrement détruite, ce qu'il faut peut-être attribuer à la trop grande puissance de l'orchestre, quand la moitié ne s'en trouve pas comme aujourd'hui à Potsdam. M. Mantius peut passer pour le premier ténor de Berlin ; il est plus habile vocalisateur que M. Eichberger, que j'ai entendu dans le *Freychütz*, mais sa voix est déjà fatiguée et usée. Je n'ai pas entendu de meilleure voix de basse que celle de M. Pock, de la troupe de Brunswick.

Mais revenons au point d'où nous sommes partis. Parmi tous ces artistes, hommes ou femmes, dont nous venons de parler, il n'en est pas un qui, par ses dons naturels, mérite d'être classé plus haut qu'en troisième ligne, tout au plus, sur le théâtre de Londres, et cependant il y a chez eux tous tant de soin et d'attention pour ce qui se passe sur la scène, ils font tous voir tant de zèle et de bonne volonté, tant de conscience en un mot que, tandis que le connaisseur intelligent revient trop souvent de l'Opéra de Londres, ennuyé et dégoûté, il peut être certain ici de jouir d'un plaisir raisonnable, s'il a assez de bon sens toutefois pour s'abstenir de toute comparaison entre les artistes qu'il entend, et les Grisi, les Rubini ou les Lablache qu'il a quittés. Que serait-ce donc si je parlais de la différence frappante qui distingue les deux théâtres pour tout ce qui a rapport à l'accès de la salle, à la manière dont on y est placé une fois entré, et à la somme d'argent qu'on se trouve en définitive avoir dépensée pour son plaisir? Mais ces matières me conduiraient au-delà des limites de mon temps et de votre patience.

---

surnaturelle, mais présentée ici avec une audace d'imagination et un luxe de mise en scène aussi éminents que tout ce que l'on peut trouver dans *la Fiabe*, de Carlo Gozzi. J'ai été assez enfant pour prendre à tout cela un plaisir extrême. (*Note de l'auteur.*)

Biographies.

IGNACE SEYFRIED.

Le chevalier de *Seyfried* (Ignace) naquit à Vienne le 15 août 1776 ; son père, le chevalier de *Seyfried* (Joseph), occupait à la cour du prince de *Hohenlohe de Schillingsfürst* le poste éminent de conseiller. Dès sa plus tendre jeunesse, Ignace *Seyfried* se sentit une vocation décidée pour la musique ; le penchant qui le portait vers cet art devint bientôt chez lui une passion irrésistible, et quelques essais que le jeune homme soumit à des juges compétents firent concevoir de son avenir les espérances les plus belles et les mieux fondées.

Pour cultiver les heureuses dispositions de son fils, le chevalier de *Seyfried* songea à lui trouver des maîtres habiles ; l'éducation vocale et instrumentale du jeune Ignace fut donc confiée à des hommes dignes d'un tel choix, et qui préludaient déjà par d'honorables succès à la célébrité qui devait plus tard entourer leur nom. *Mozart* et *Kozeluch* lui donnèrent des leçons de piano, *Haydn* lui enseigna les règles de la basse générale (general bass), et l'initiait aux mystères et à l'essence de cette théorie difficile.

Cependant, lorsqu'il fut en âge de compléter ses études philosophiques, son père le destinant à la carrière du barreau, l'envoya à Prague en 1792, pour y prendre ses grades et y terminer ses cours de droit ; ce fut dans cette ville qu'il se lia d'amitié avec *Fr. Dionys Weber*, *Wittasek* et *Tomaschek*, etc., dont la fréquentation journalière vint réveiller en lui avec plus de force son goût prononcé pour la musique. — Mais à Prague il lui était impossible de réaliser les projets qui le tourmentaient sans relâche, et qui tenaient dans sa pensée une place bien plus importante que les études de jurisprudence ; il revint donc à Vienne pour y suivre les cours de droit, ou plutôt pour y recevoir des leçons de composition du célèbre *Albrechtsberger*. — A cette époque *Seyfried* fit connaissance de *Winter*, qui composait à Vienne ses opéras : le *Sacrifice interrompu*, les *Pyramides de Babylone* et le *Labyrinthe*, et malgré la divergence de leurs opinions musicales, malgré la diversité de leurs vues et l'opposition qui se remarquait dans la tendance de leur esprit, le jeune artiste et l'illustre compositeur eurent bientôt l'un pour l'autre un attachement profond et inaltérable. Une pareille intimité ne pouvait qu'enrichir la somme des connaissances de *Seyfried*, mais elle devait encore lui être utile à plus d'un autre titre. *Winter* comprit tout d'abord que le jeune homme ne pouvait ainsi partager ses loisirs entre l'étude du droit et celle de la musique ; en conséquence, il alla trouver le chevalier de *Seyfried* pour intercéder auprès de lui en faveur de son jeune ami. Vaincu par les instances et les arguments du compositeur, M. *Seyfried* ne fit pas long-temps résistance, et permit à son fils de quitter le droit pour s'adonner exclusivement à un art qu'il poursuivait avec tant d'ardeur.

Le changement survenu dans la position d'Ignace, changement qu'il devait uniquement à l'intervention de *Winter*, remplit le jeune artiste d'amour et de reconnaissance pour celui qu'il pouvait désormais appeler son bienfaiteur, et à toutes les époques de sa vie, il ne cessa jamais d'en donner les preuves les moins équivoques. Mais de son côté Winter se trouvant mêlé, pour ainsi dire, à l'avenir de son protégé, ne crut pas devoir s'en tenir à cette première faveur ; à l'instant où le jeune homme venait d'atteindre sa vingt et unième année, il le fit engager par *Schikaneder*, l'un de ses amis, comme maître de chapelle et compositeur du théâtre impérial de Vienne ; poste que *Seyfried* occupa avec honneur pendant plus de trente années (depuis 1797 jusqu'en 1827), et qui devint la sphère de son infatigable activité.

Vers la fin de l'année 1797 *Seyfried* fit représenter son premier ouvrage : *la Fontaine des lions*, opéra féerique en deux actes qui obtint un véritable succès. Dès lors sa carrière de compositeur se dessina d'une manière plus distincte, l'accueil favorable que venaient de recevoir ses débuts à la scène l'engagea à persévérer, et stimula en lui le désir de mériter et d'obtenir de nouveaux triomphes. — A partir de cette époque il composa successivement une longue série de mélodrames qui mirent le sceau à sa réputation, et qu'on peut regarder à juste titre comme un des plus beaux fleurons de sa couronne lyrique. Ce qui distingue surtout ces conceptions remarquables, c'est une simplicité à la fois noble et populaire, une expression riche et profonde, un coloris chaud, animé et original. — Les mélodrames de Seyfried, dont un grand nombre jouissent encore aujourd'hui d'une vogue incontestée, furent pour la plupart regardés comme autant de modèles en ce genre. Nous allons en donner un aperçu dans l'ordre chronologique de leur apparition.

Le premier essai de *la Fontaine des lions* fut suivi de près par quelques morceaux écrits pour l'opéra *la Paix*, puis d'*Agnès Bernauer*, en trois actes (1797) ; le *Roi des fées*, l'ouverture et les morceaux de chant d'*Orion*, drame ; *la Fille du chasseur*, opéra en un acte, et quelques pièces de musique appartenant aux opéras *Un et trois*, *l'Amour ne fait pas long procès*, témoignèrent, l'année suivante, de la fécondité de l'auteur. L'an 1799 fut rempli par un grand opéra en quatre actes : *l'Homme miraculeux de la chute du Rhin*, par les premiers actes des deux opéras *le Devoir du roi*, et *l'Esprit rouge de la montagne du tonnerre*, par quelques morceaux détachés pour les pièces lyriques : *les Habitants des Indes orientales*, *Rinaldo Rinaldini*, *l'Ile aux Paons* et *la Fête patronale de Moosbrunn*. En 1800, Seyfried écrivit plusieurs numéros pour les opéras *Holga*, *le Batelet de l'amour*, *la Nymphe de la fontaine vierge*, *Énée travesti*, *le Jugement de Pâris*, *Alceste*, *Astaroth*, *l'Ile de l'Amour ;* en 1801 il livra au public les *Druides*, opéra héroïque en trois actes, et quelques autres compositions. L'année 1802 vit paraître, entre autres productions, plusieurs morceaux destinés au *Moulin au rocher des Ardennes*. En 1803 l'auteur composa *Cyrus*, grand opéra en deux actes ; en 1804, *les Époux à la mode*, opéra-comique en trois actes ; *Montezuma*, mélodrame historique en trois actes ; en 1805, *l'Infidélité par amour*, opéra féerique ; en 1806, *les Samnites*, grand opéra, etc., etc. ; en 1807, *Alamar le Maure*, grand opéra en trois actes ; *Idas et Marpissa*, opéra romantique ; en 1808, *le Facteur*, etc. ; en 1809, *Berthe de Werdenberg*, opéra en deux actes ; en 1810, *Saül, roi d'Israël*, drame biblique en trois actes, *la Rose rouge et la rose blanche*, opéra historique, *Richard Cœur-de Lion*, grand opéra en quatre actes ; en 1811, *Frédéric de Minski*, mélodrame en trois actes, etc., etc. ; en 1812, *Czech et Cech* et *Preciosa*, avec chœurs et ballets ; en 1813, *Moïse*, poésie dramatique, etc. ; en 1814, *les Chênes séculaires*, poésie lyrique en l'honneur de la fête de l'empereur ; en 1815, *Il tient vraiment parole*, opéra comique en deux actes, etc. ; en 1816, *la Douce bouillie* (die süsse brei), opéra féerique en trois actes ; en 1817, *l'Orpheline et le brigand*, une *Hymne au soleil*, etc. ; en 1818, *Zémire et Azor*, opéra romantique en quatre actes d'après Grétry ; en 1819, *Noé*, drame biblique en trois actes ; en 1820, *Obéron, roi des Elphes*, ballet-pantomime ; en 1821, *Ugolino*, etc. ; en 1822, *Timur*, mélodrame ; en 1823, *Sintram*, mélodrame avec chœurs, en trois actes, etc. ; en 1824, *Maître Martin*, drame ; en 1825, l'ouverture et les entr'actes

de : *le Bonheur et la mort d'Ottokar* ; en 1826, *Bozena, la Fleur de Mull*, drame avec chœurs.

Toutes ces productions furent destinées au théâtre de Vienne, auquel le chevalier de *Seyfried* présidait en qualité de directeur, et elles ne contribuèrent pas médiocrement à la splendeur dont brilla cette scène parmi toutes les autres pendant nombre d'années, en même temps qu'elles établissaient d'une manière incontestable le mérite d'un artiste que l'Allemagne cite avec orgueil parmi ses illustrations musicales.

Dans toute l'Allemagne, et même à l'étranger, les théâtres s'emparèrent des ouvrages les plus importants de *Seyfried*, et la presse donna à quelques uns d'eux un grand retentissement. Parmi ces derniers nous signalerons l'opéra *Ahasverus*, que distingue une particularité assez étrange ; cet opéra, presque exclusivement formé de musique de piano, composée par Mozart, fit le plus grand honneur à Seyfried par la rectitude de jugement et la délicatesse de goût dont il fit preuve dans l'arrangement, le choix et la distribution des parties aux différents instruments. — Alors que l'indifférence coupable du public vint compromettre le sort de presque toutes les exploitations dramatiques, voyant que cette plaie funeste s'attachait déjà au théâtre de Vienne, et que tous les efforts seraient insuffisants pour arrêter la décadence et la ruine de cette entreprise, Seyfried quitta la scène qu'il avait si long-temps illustrée, et se fit une retraite douce et tranquille dont il consacra les loisirs à composer de la musique sacrée. Dans ce nouveau genre, le chevalier mit au jour des œuvres qui surpassèrent tout ce qu'il avait fait jusque là. On nous permettra de citer ici quelques uns des ouvrages tracés par sa plume féconde à cette époque :

Treize *messes en divers tons*, quatre *Requiem*, deux *chœurs de fête*, un *Regina cœli*, deux *Veni sante Spiritus*, deux *Te Deum*, un *Miserere*, deux *motets*, six *Tantum ergo et genitori*, un *Alleluia* en *ut*, quatorze *graduels*, quinze *offertoires*, un *Libera* pour le *Requiem* de Mozart, un autre pour celui de Winter, un *Libera*, un *Miserere* et un *chœur funèbre pour la fête mortuaire de Beethoven*, la messe en allemand de Michel Haydn, arrangée pour quatre voix d'hommes ; plusieurs hymnes en hébreu, des psaumes et des hymnes en allemand et en latin ; enfin, deux psaumes de David sur un texte russe, etc., etc. Quant à la musique de chambre, Seyfried en fit successivement paraître pour tous les instruments de concert en usage ; ce sont des œuvres plus ou moins étendues, telles que rondos, variations et concertos pour piano, quatuors pour violon, morceaux concertants pour clarinette, cor, hautbois, etc., etc.

A ses qualités de compositeur le chevalier réunit encore celles d'écrivain distingué en matière musicale ; il fonda sa réputation en retouchant et en complétant plusieurs méthodes et ouvrages de théorie, et aussi par la publication des œuvres complètes d'*Albrechtsberger*, arrangées dans un ordre symétrique, suivies de commentaires et enrichies de nombreux exemples ; vient ensuite la *Tonschule de Vienne*, d'après l'ouvrage posthume de *Preindl*, puis les études de Beethoven, recueillies dans les notes laissées par ce grand homme, et suivies d'un appendice qui contient sa biographie, ainsi qu'une foule d'anecdotes, de traits caractéristiques, de lettres, etc., etc., du plus grand intérêt.

Seyfried fut, en outre, pendant de longues années, l'un des plus actifs collaborateurs du journal *la Sainte-Cécile* et de la *Gazette musicale de Leipzig*. Les critiques et les articles variés qu'il écrivit pour ces deux feuilles témoignent à la fois de son érudition et de la flexibilité de son talent. Le *Lexique universel de l'art musical*, rédigé par M. le docteur G. Schilling, renferme aussi plusieurs articles en majeure partie biographiques, écrits avec le plus grand soin et jouissant d'une réputation méritée. Enfin, le chevalier de Seyfried publia pendant plusieurs années un journal qui s'adressait spécialement aux Etats de l'empire d'Autriche.

En reconnaissance des éminents services que cet artiste avait rendus à l'art musical, plusieurs Académies allemandes et étrangères briguèrent la faveur de le voir entrer dans leur sein, et de l'associer à leurs travaux. De ce nombre furent : la Société autrichienne des amis de la musique ; l'Académie suédoise des arts et des sciences de Stockholm ; le Cercle formé à Vienne dans le but d'encourager et de favoriser les arts plastiques ; les Sociétés philharmoniques de Graetz, Leibach, Nüremberg ; l'Association musicale de Styrie ; les Associations de musique d'église de Presbourg et de Prague, etc., etc.

M. de Seyfried ne fut pas seulement un compositeur et un littérateur habile ; à ces deux titres il en joignit un plus précieux encore, celui d'honnête homme. La bienveillance la plus affectueuse, la probité la plus irréprochable lui valurent l'amour et l'estime de ses concitoyens, tandis que son talent lui gagnait leur admiration. Ce double triomphe n'est-il pas la plus douce récompense que puisse ambitionner un noble cœur ?

Nourri des chefs-d'œuvre de *Mozart*, de *Haydn* et de *Beethoven*, dont il avait su comprendre et apprécier la valeur par une étude spéciale et une investigation minutieuse, Seyfried n'avait d'autre but, d'autre désir que de répandre et de consolider tout ce qui est vraiment beau et grand dans l'art musical ; et quel autre mieux que lui pouvait se charger de cette mission élevée, lui que ses relations mettaient chaque jour en contact avec ces hommes célèbres qui n'ont encore trouvé ni maîtres ni rivaux.

Beethoven faisait le plus grand cas de Seyfried ; il lui ouvrit les trésors de son amitié ; grâce à ce sentiment si honorable et si précieux pour celui qui en était l'objet, Seyfried put pénétrer dans les profondeurs de cette âme extraordinaire, il put en connaître les ressorts, et puiser à la source d'où jaillissaient tant de sublimes et immortelles inspirations. Il est peu d'hommes qui aient acquis une connaissance plus approfondie des œuvres de Beethoven ; ces œuvres, qui réclamaient depuis long-temps le secours d'une haute intelligence pour devenir accessibles à tout le monde, trouvèrent en lui un commentateur judicieux, un interprète habile et éclairé.

En étudiant de près la musique d'église de *Seyfried*, et en la comparant à celle de Mozart et de Beethoven, on croit y sentir ce souffle inspirateur qui animait ces beaux génies ; on y retrouve ces élans passionnés qui transportent l'âme et remuent le cœur par des moyens cachés dont on éprouve l'impulsion sans pouvoir en découvrir l'origine. — Entraîné pour l'art musical par une vocation véritable, Seyfried ne voulut jamais recourir aux combinaisons de la routine, jamais il ne voulut tremper dans le charlatanisme des coteries, jamais il ne céda aux puériles exigences de la mode, comprenant avant tout que l'art est le plus saint des devoirs, le plus vénérable des sacerdoces.

Dans la plupart de ses compositions, et surtout dans sa musique sacrée, il règne en maître et commande souverainement aux esprits de l'harmonie. L'Allemagne et le monde musical possèdent en lui un artiste dont ils ont le droit d'être fiers, et qui se montre digne des hommages dont on l'entoure, tant par la noblesse de son caractère que par l'éclat de sa réputation ; en un mot par sa bonté, par sa modestie, par toutes les vertus qui mettent l'homme privé au niveau de l'homme de génie.

G. Kastner.

Correspondance.

DEUX JUGEMENTS DE M. JULES MAUREL SUR MOZART.

Toulouse, 18 novembre 1839.

MONSIEUR,

Il existe de par le monde littéraire un fort joli conte oriental d'Adrien de Sarrazin, qui me semble offrir une piquante analogie avec la dispute, ou la discussion, si vous voulez, qui s'est élevée à propos de Mozart. Dans cette *Nouvelle* féerique, fantastique, nous voyons un jeune Persan possesseur d'une charmante petite gazelle et d'un vieux bouc. Ces deux animaux, doués d'une intelligence supérieure à celle de leur espèce, sont comme les génies du bien et du mal; ils représentent l'imagination et le bon sens, l'esprit et la raison. La jolie petite gazelle, type de l'inconséquence humaine, fait faire mille folies, mille extravagances à son maître qu'elle séduit, entraîne par sa gentillesse, et qu'elle égare par ses flatteries et ses excitations passionnées : c'est la *folle du logis*, comme dit M. de Maistre. Le vieux bouc, représentant de la saine raison, n'est occupé qu'à parer ou réparer par ses sages avis les sottises qui résultent des imprudents conseils de sa compagne; et leur maître passe ainsi sa vie dans l'indécision, sans savoir ce qu'il doit penser ou faire.

Il me semble voir le public personnifié dans le maître de ces deux animaux intelligents. La gazelle sautant, papillonnant autour de son vieux compagnon et de son maître pour les éblouir, les étourdir, leur ôter le temps de la réflexion me fait assez l'effet de l'antagoniste de Mozart; et le champion de l'illustre compositeur me représente bien le bouc obstiné qui ne se trouble point, que rien ne dérange de sa route, qui juge les gambades de son antagoniste pour ce qu'elles valent, poursuit son œuvre de sens et de raison, et saisit, enveloppe, étreint son léger adversaire avec les nombreux arguments d'une inexorable logique.

Moi qui fais partie de ce public à gros bon sens qu'on peut égarer, mais cependant élevé, nourri dans la crainte de Dieu, le respect de mon père, l'amour de ma mère, et une admiration sans bornes pour le divin Mozart, je vous avouerai que lorsque j'ai vu attaquer cette dernière croyance avec l'aplomb qu'a montré M. Maurel dans sa feuille, je me suis pris à dire : Voilà un gaillard qui doit avoir une fière confiance en son savoir! Et me voilà recherchant curieusement dans cette même feuille les principes, les corollaires, les élucubrations de M. Maurel en musique, ainsi que ceux de ses co-associés en doctrine musicale. Il doit y avoir dans cette feuille, pensais-je, une homogénéité de vues sur l'art qui doit être curieuse à observer.

Quelle a été ma surprise lorsque le hasard m'a fait tomber sur un article qui dit tout le contraire de ce qu'a imprimé M. Maurel sur Mozart! J'avoue qu'en goûtant quelque plaisir à lire cet article, je n'ai pu qu'être fort étonné de voir plaider ainsi le pour et le contre dans la même feuille, ce qui ne m'a pas empêché de prendre des informations sur le rédacteur animé de quelque bienveillance pour ce pauvre Mozart, pour qui je me sentais une sorte de sympathie, et qui signe ses articles des initiales O. P. R. A. On m'a assuré que ce rédacteur n'est autre que M. Maurel. Ainsi, dans un article à la date du 10 *mars* de la présente année, M. O. P. R. A. Maurel faisant fort bien la part de l'époque où Mozart a donné *le Nozze di Figaro*, et, interprète judicieux du goût et des sensations de l'auditoire disait : « Le » public ne fait pas tant de réflexions; il ne dit rien; mais » peut-être n'était-il pas aussi froid qu'on l'a dit. J'aurai toujours quelque peine à croire qu'un public quelconque demeure complétement insensible aux beautés de Mozart; si » le grand nombre des spectateurs avait un air calme, tran» quille, innocent, s'il ne disait rien, peut-être n'en pensait» il pas moins.

» La vérité est que *le Nozze di Figaro* ont passé la cin» quantaine; c'est un opéra de Mozart, *c'est un chef-d'œu» vre de mélodie et d'instrumentation;* mais c'est un opéra » de 1788. D'ailleurs, les effets de la scène sont toujours un » un peu factices; le théâtre est une arène de charlatanisme; » c'est un tableau dont la perspective change incessamment. » *Cette charmante mélodie des Nozze, si pure, si gracieuse,* » *cette instrumentation si originale et si correcte,* ne peu» vent plus aujourd'hui pénétrer le public que d'une ad» miration paisible. Le public reste calme et froid en appa» rence.

» *L'orchestre de Mozart est la perfection même; chaque* » *instrument y est à sa place; tout y est nuancé, tout y est* » *fondu avec la plus admirable science; mais nous avons* » *aujourd'hui d'autres habitudes, et l'habitude c'est tout* » *l'homme, c'est tout le public.*

» Je ne suis point surpris (c'est toujours M. Maurel qui » parle) que le public n'ait point battu des mains à tous les jolis » détails d'orchestre des *Nozze di Figaro;* ses oreilles sont » habituées à des effets d'orchestre gigantesques, à des mu» gissements effrayants, au plus infernal tapage à propos de » quoi que ce soit. Il n'y a plus de genre en musique. Le tra» gique, le sérieux, le comique, le bouffon, le grotesque, tout » est représenté par la même formule; tout cela traîne après » soi le même bagage : le trombonne, l'ophicléide, le buccin, » la grosse caisse, les cymbales, le chapeau chinois annon» cent tout aussi bien Polichinelle et Alexandre-le-Grand, » Agamemnon et le postillon de Longjumeau. Si une petite » fille de quinze ans soupire, le trombonne fait immédiate» ment entendre sa grosse voix; quel soupir harmonieux! » Si un jeune premier dit, etc. (ici se trouve placée une bou» tade comme on en faisait en 1800, contre le bruit et le » trombonne que personne ne cherche à défendre). Mainte» nant, je me représente le bon public des Italiens que l'on » a invité aux Noces de Figaro. Il voit Suzanne, Figaro, la » comtesse, Chérubin, et il se demande : où est donc le trom» bonne? Ah çà, mais, il n'y a donc pas de trombonne ici? » Cette musique est fort bien, mais elle ne produit pas d'ef» fet! Mozart ne connaissait donc pas le cornet à piston!... » — Il est facile de voir que toute cette ironie est en faveur de Mozart. Puis enfin, pour achever le panégyrique du grand compositeur, M. O. P. R. A. Maurel rappelle l'anecdote sur les *Nozze di Figaro* qui furent jouées à Vienne par ordre d'un rescrit impérial qui força les chanteurs et les musiciens d'exécuter cette musique qu'ils trouvaient trop difficile. « Les chanteurs italiens de nos jours, ajoute le critique, » peuvent-ils bien chanter les *Nozze?* il est permis d'en dou» ter. Le rôle de Chérubin est plein de grâce et de mélodie, » mais ce rôle est tout passion. Est-ce qu'il faut être canta» trice émérite pour chanter l'air fameux : *Non so più cosa* » *son,* pour soutenir d'un bout à l'autre cette élégie pleine de » mouvement et de poésie? Le rôle de la comtesse n'est pas » moins dangereux. A quoi servent et la méthode la plus » parfaite et la facilité la plus merveilleuse pour chanter : » *Dove sono i be momenti,* morceau où chaque note porte et » demande, non pas ce qu'on appelle une déclamation musi» cale, mais un accent énergique et passionné. Il ne me sem» ble pas possible qu'une cantatrice italienne d'aujourd'hui, » quelle qu'elle soit, parvienne à faire comprendre l'admira» ble mouvement de ce passage : *Mi portasse una speranza.* » Toutes ces beautés sont perdues pour l'école italienne *ac» tuelle.*

» Le Figaro des *Nozze* est comique, mais il n'est pas bouffon. Distinguons bien. Le comte n'est pas un imbécile ; il a de la gravité, il a même beaucoup de gravité dans l'air en *ré* majeur et dans le charmant duo : *Crudel per che finor.*

» *Quant au finale, qui est prodigieux par la variété et le développement des idées musicales*, etc, etc., etc. » Nous n'en finirions pas avec les éloges dont M. O. P. R. A. Maurel accable les *Nozze di Figaro*. Voyons maintenant comment M. Jules Maurel ratifie ou continue ces éloges dans le même journal. Nous voyons dans le numéro du 3 novembre passé que la musique des *Nozze di Figaro* parait à M. Jules Maurel *sans caractère, qu'elle flotte pâle et indécise dans tous les genres ; elle mêle*, dit-il, *tous les tons et tous les styles*. Son mérite est essentiellement musical ; il est peu dramatique. Le Figaro de Mozart a plusieurs styles, c'est-à-dire qu'il n'en a pas du tout. Les deux duos du premier acte, le *Se vuol di ballare*, le *Non piu andrai ;* les *à parte* du second acte, l'air en *mi* bémol, pourraient être sans inconvénient distribués dans cinq ou six opéras ; ils n'en vaudraient ni plus ni moins. Ils ne tiennent pas nécessairement leur place dans l'œuvre de Mozart. Et il en est ainsi des principaux morceaux d'Almaviva, de la comtesse et de Suzanne. Quant à Bartholo et à Bazile, ils sont tout-à-fait insignifiants. Qu'on admire tant qu'on voudra les *Nozze di Figaro*, cette partition n'en est pas moins inférieure au *Barbier de Séville* sous le rapport de la conception, de la vérité dramatique, de la couleur du style. Si nous considérons l'effet musical, l'infériorité est encore plus grande.

Tel est le plan que je me suis tracé (toujours M. Jules Maurel), telles sont les idées que j'ai commencé à développer ; mais il faut quitter cette besogne ; il faut laisser le *Barbier* et les *Noces de Figaro ;* il faut rentrer dans une discussion générale et vague qui menace de n'avoir point de fin... — Je partage vraiment ce regret naïf de M. Maurel, je regrette de le voir se jeter dans une critique générale et vague, comme il le dit fort bien. Il était en bon chemin, et je me serais fort amusé de voir comment, après avoir démontré que L'ORCHESTRE DE MOZART EST LA PERFECTION MÊME ; QUE CHAQUE INSTRUMENT Y EST A SA PLACE ; QUE TOUT Y EST NUANCÉ, FONDU AVEC LA PLUS ADMIRABLE SCIENCE ; QUE L'OPÉRA DES *NOCES DE FIGARO* EST UN CHEF-D'OEUVRE DE MÉLODIE ET D'INSTRUMENTATION, il aurait prouvé tout le contraire. Il était on ne peut mieux lancé pour le faire, comme on vient de le voir, lorsqu'il s'est jeté à corps perdu dans la discussion vague et générale.

Ceci ne laisse pas que d'être amusant : c'est ce qu'on appelle, dit-on, une mystification à la mode ; mais en se moquant ainsi de toutes convictions, et par conséquent de ses lecteurs, ne se mystifie-t-on pas aussi soi-même ? M. Jules O. P. R. A. Maurel a fait comme ce chirurgien sans clients dont nous parle Lesage dans son *Gil Blas*, qui blessait la nuit des individus qu'ensuite il allait soigner le jour. Au reste, il n'y a de blessé en tout cela que le sentiment et le bon sens musical. Mozart est comme la statue de marbre qu'il a fait mouvoir et chanter ; les coups d'épée ou de plume ne pourraient la briser. Et l'on peut dire à M. Maurel, avec le vieux Corneille, autre radoteur de la trempe de Mozart :

Les gens que vous tuez se portent à merveille.

N.....

Vieux musicien retiré à Toulouse.

Nouvelles.

*** Aujourd'hui, au Conservatoire, concert de M. Berlioz. Nous avons donné le programme dans notre dernier numéro. La répétition générale qui a eu lieu hier a produit un très grand effet sur les artistes.

*** Demain lundi, à l'Opéra, *les Huguenots*. MM. Duprez, Levasseur, et mesdames Dorus Gras et Nathan rempliront les principaux rôles.

*** L'Opéra répète avec activité *le Drapier*, d'Halevy, qui sera représenté vers la fin de Décembre. Les *Martyrs*, de Donizetti, suivront de très près cet ouvrage, grâce à l'activité du nouveau directeur, M. Édouard Monnais. Nous verrons *bientôt* une nouvelle prima donna d'un talent de premier ordre, et une bonne basse-taille pour remplacer Levasseur, qui devient insupportable. C'est un talent complétement usé, et le théâtre devrait le remplacer plus souvent par M. Alizard, qui fait chaque jour des progrès.

*** *Guido et Ginevra* avait attiré vendredi la foule la plus compacte à l'Opéra. Duprez a été sublime, madame Gras s'est surpassée, et M. Molinier a eu le talent d'être encore plus mauvais que M. Dérivis. — Mademoiselle Lebrun, qui remplissait le rôle créé avec tant de talent par mademoiselle Stoltz, a fait de son mieux. Cette jeune personne fait de notables progrès. — Un pas dansé par la jolie suédoise, mademoiselle Grahn, que l'on ne voit pas assez souvent, a été beaucoup applaudi et méritait de l'être. C'est la danseuse la plus gracieuse que nous possédions en ce moment.

*** L'Opéra monte actuellement *le Diable amoureux*, ballet de M. de Saint-Georges. Ce ballet prendra son tour après l'opéra du *Drapier*.

*** Aujourd'hui dimanche, au Théâtre-Italien, *Il Barbiere di Seviglia* Mademoiselle Pauline Garcia, Rubini et Tamburini, que faut-il de plus pour remplir la plus vaste salle de Paris ?

*** Le *Proscrit* et *Lucie de Lammermoor* suffisent au théâtre de la Renaissance pour faire d'excellentes recettes. Les nouveaux engagements de chanteurs et cantatrices de talent, et des partitions de nos grands maîtres, assurent la vogue à ce théâtre.

*** M. Anténor Joly, le directeur du théâtre de la Renaissance, est arrivé à Paris. Son absence a eu pour objet de constater l'état des théâtres en Italie et dans tout le midi de la France. Il parait qu'il a, sur ce point, obtenu des lumières, et amassé des documents de la plus haute importance, de l'utilité la plus incontestable.

*** Le Vaudeville a loué pour cinquante années, qui commencent le 1er mai prochain, la salle où s'exploite actuellement l'Opéra-Comique. De son côté, M. Cerfbeer, adjudicataire de la reconstruction de la salle Favart, s'est obligé de livrer la nouvelle salle au directeur de l'Opéra-Comique pour le 1er mai. Le commencement du cinquième mois de l'an 1840 verra donc s'opérer le double déménagement de deux de nos principaux théâtres. La reconstruction de la salle Favart marche avec activité.

*** Mademoiselle d'Erlo, dont la belle voix de contr'alto a produit beaucoup d'effet dans les villes de Vichy, Riom, Néris, et le Mont-d'Or, où cette jeune cantatrice a donné des concerts, est de retour à Paris. Elle ne tardera pas à se faire entendre dans un des premiers concerts de la saison, et elle obtiendra, nous n'en doutons pas, les suffrages de nos connaisseurs.

*** On annonce que M. de Wailly a cessé de faire partie de la division des beaux-arts.

*** M. Charles Green, le célèbre aéronaute, s'occupe à Londres de la construction d'un ballon d'une nouvelle espèce, avec lequel il se propose de traverser l'Atlantique de New-York en Angleterre. Cet aérostat aura des dimensions gigantesques, et l'audacieux aéronaute assure qu'il exécutera sa traversée dans ce ballon avec autant de sécurité qu'il fit, il y a deux ans, celle de Londres à Nassau. M. Green prétend que si, lors de cette ascension, il ne s'était pas engagé à être rendu à Paris avec son ballon à une époque déterminée, il serait allé en Turquie, se trouvant dans la ligne directe de ce pays.

*** Ernst, le célèbre violon que Paris a applaudi l'hiver dernier, fait en ce moment sa tournée d'Allemagne. Il vient d'arriver à Berlin, où il donnera plusieurs concerts.

*** Mademoiselle Hersilie Roux, jeune pianiste de retour d'une tournée de la province où elle a été accueillie avec une faveur marquée, doit publier incessamment avec sa sœur un *Album* de six romances et de six valses. Le produit de cet ouvrage est destiné à secourir une famille malheureuse.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Bordeaux.* — On a repris la *Prison d'Édimbourg.* Jamais nous n'avons assisté à mystification pareille. Assurément, si M. Léon est directeur, ce que nous espérons bien, l'administration municipale ne pourra pas se plaindre de n'avoir pas eu un échantillon du savoir-faire de son élu ; — il nous donne depuis quelques jours des soirées *merveilleuses.* Il est des choses qui sont au-dessous de la critique. — La reprise de la *Prison d'Édimbourg* est une de ces choses.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Berlin.* — Dans la même semaine on a donné *Figaro* et *le Barbier.* Mademoiselle Lœve, notre prima donna favorite, a chanté la Suzanne et la Rosine ; elle était ravissante dans les deux ouvrages d'un style si différent, et elle a su consolider la belle réputation dont elle jouit dans toute l'Allemagne à si juste titre. — Mademoiselle Clara Wieck est ici et vient de donner un concert au Théâtre-Royal avec M. Muller, violon de Brunswick. Applaudissements et belle recette n'ont point manqué à ces grands artistes.

— Nous sommes assez *perruques* ici pour entendre avec recueillement les opéras de Gluck et de Mozart. *Alceste* vient d'être représenté il y a peu de jours, et la grande et vaste salle ne pouvait contenir la foule des spectateurs qui applaudissaient et le chef-d'œuvre et mademoiselle Fassmann, cette jeune et dramatique cantatrice. *Don Juan, Il flauto magico* et *Figaro*, de ce pauvre Mozart, *ce compositeur de troisième ordre*, font toujours les délices des Berlinois.

*** *Vienne* — Madame Pleyel et Liszt sont arrivés ici, et nous pouvons dire que nous possédons en ce moment les deux plus grands pianistes dont Paris se glorifie. Ils donneront des concerts que l'on attend avec la plus vive impatience.

*** *Nuremberg.*—Mademoiselle Schebest, cantatrice dont l'Allemagne se glorifie, vient d'arriver ici, de retour de son voyage d'Italie. Elle a donné neuf représentations à Zurich, où elle a obtenu, comme partout, le succès le plus éclatant, surtout dans le *Fidelio* de Beethoven. Elle partira incessamment pour Vienne où elle est engagée.

*** *Dresde.* — *Macbeth* de Chelard est en répétition ici ; l'auteur dirige lui-même les répétitions ; le même ouvrage sera représenté à Berlin dans le courant de l'hiver.

— Morlachi, notre maître de chapelle, s'occupe en ce moment de la composition d'un opéra pour Venise. Mademoiselle Ungher remplira le rôle principal.

*** *Munich.* — L'institut des aveugles a donné sa séance publique annuelle. Les ouvertures d'*Egmont*, de Beethoven, et plusieurs autres morceaux, ont été exécutés par des *aveugles* avec une précision et une pureté remarquables.

*** *Stuttgard.* — MM. de Bériot et Bénédirt ont donné un concert et ont été applaudis avec enthousiasme. Un opéra nouveau de M. Bénédict, *Gomez*, sera représenté ici incessamment.

*** *Milan.* — Une jeune et jolie cantatrice, mademoiselle Armenia, fait en ce moment les délires de nos dilettante. Nous l'attendons avec impatience dans un rôle nouveau écrit expressément pour elle, et nous espérons qu'elle consolidera la réputation qu'elle s'est faite dans *Roberto d'Evreux.*

*** *La Haye.* — Dohler vient de donner un concert ici. Depuis long-temps la renommée avait précédé ce jeune et élégant pianiste ; aussi la salle était-elle comble de bonne heure. Applaudi d'une manière frénétique, M. Dohler a été obligé de promettre de donner encore un concert avant son départ pour Amsterdam.

*** *La Haye*, mercredi 13 novembre. — Le public, qui apprécie de plus en plus les efforts de M. Huuer pour mériter sa bienveillance, lui en a donné une preuve en le rappelant samedi à la fin de *Norma.* Ce jeune artiste, qui a rempli dans les derniers temps les rôles les plus difficiles du répertoire, entre autres celui de Raoul dans *les Huguenots*, et celui de Guido dans *Guido et Ginevra*, d'une manière vraiment remarquable, trouvera sans doute un nouvel encouragement dans cette distinction qu'il avait si bien méritée samedi dernier.

Le Directeur, MAURICE SCHLESINGER.

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

6e Année. — 1839. **REVUE** N° 63.

ET

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS,

JOURNAL DES ARTISTES, DES AMATEURS ET DES THÉATRES;

REDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, F. BENOIST, (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, CASTIL-BLAZE, PHILARETE CHASLES, F. DANJOU, STEPHEN HELLER, EDME SAINT-HUGUÉ, ELWART, FETIS père (maître de chapelle du roi des Belges), AD. GUÉROULT, JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, G. LEPIC, LISTZ, MARX, CHARLES MERRUAU, EDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, H. PREVOST, L. RELLSTAB (rédacteur de la GAZETTE DE BERLIN), GEORGES SAND, J.-G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT

A LA REVUE

ET

GAZETTE MUSICALE.

Paris.	Départ.	Étrang.
3 m. 8	9 »	10 »
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	34 »	38 »

La Revue et Gazette Musicale paraît le dimanche et le jeudi de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la *Revue et Gazette Musicale de Paris*, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; et chez tous les marchands de musique de France.

Prix d'abonnement à la *Revue et Gazette Musicale*, 30 fr. par année.

Paris, Jeudi 28 novembre 1839.

IL SERA DONNÉ CHAQUE MOIS

UNE LIVRAISON

des

ARCHIVES CURIEUSES DE LA MUSIQUE,

et un *fac simile* de l'écriture de musiciens célèbres.

ANNONCES :

30 c. la ligne de 28 lettres.

SOMMAIRE. Concert de M. Hector Berlioz, par Ch. Merruau. — De la musique en France, par Luigi Cicconi. — *Correspondance :* De l'état de la musique à Lille, par F. Danjou. — Nouvelles. — Annonces.

CONCERT DE M. BERLIOZ.

ROMÉO ET JULIETTE.

SYMPHONIE.

L'assemblée qui se pressait dimanche dans la salle du Conservatoire pour assister à cette nouvelle épreuve du talent de Berlioz, était remarquable à plus d'un titre. Des hommes éminents, des artistes célèbres, des princes, des savants, des jeunes gens voués à l'étude de l'art, des femmes distinguées par leur esprit ou leur beauté, public illustre, foule intelligente, s'étaient réunis pour écouter religieusement, pour juger consciencieusement, pour blâmer en gardant le silence, ou pour applaudir de bonne foi. Lorsque l'heure fut arrivée, lorsque la partition, muette encore, fut ouverte sur le pupitre pour donner enfin la vie aux instruments immobiles, pour distribuer ses notes harmonieuses aux deux cents voix des chœurs et de l'orchestre, il y eut un moment solennel. L'assemblée était sérieuse et recueillie; tous les regards, brillant d'intelligence et de feu, exprimaient une sorte d'espérance. On souhaitait évidemment le succès. Chacun repassait secrètement dans sa pensée les œuvres de Berlioz, le gourmandait tout bas de ses défauts, le louait de ses belles inspirations, l'encourageait dans sa persévérance, se plaçait enfin au point de vue du compositeur, et se dégageait de préjugés pour mieux écouter et pour mieux comprendre. Est-ce après tout, se demandait-on, un crime irrémissible que de vouloir faire du nouveau? faut-il condamner un homme parce que ses idées, même les plus poétiques, prennent une tournure descriptive et se dessinent avec des contours trop accusés? ne saurait-on être grand musicien si l'on n'est de l'école italienne? est-ce une hérésie que de ne pas rester exclusivement fidèle au rhythme carré? est-on si coupable enfin de rendre les cadences et demi-cadences moins sensibles en en variant la forme et en les abrégeant; d'éviter les répétitions dans le chant; de fuir les notes parasites au point d'arriver souvent à la déclamation syllabique; de mêler quelques archaïsmes aux nouveautés de la plus savante harmonie; de prendre le public au sérieux et de l'arracher à la musique facile pour lui présenter, au milieu de quelques bizarreries, les beautés les plus austères? Si les tentatives hardies sont permises et possibles, c'est surtout dans le genre des oratorios et des symphonies. C'est là qu'on peut s'adresser, non seulement à la sensibilité des auditeurs, mais aussi à leur intelligence. C'est un plaisir grave et réfléchi qu'on leur offre; pourquoi refuseraient-ils de donner leur attention tout entière? Il faut bien qu'il y ait quelque force de conviction chez un homme, évidemment doué de belles facultés, qui préfère par conscience un travail difficile, un succès laborieux, aux triomphes, plus aisés, sans doute, du lieu commun élégant et du plagiat ingénieux. Le compositeur obstiné qui emploie noblement à donner au public une symphonie les dons généreux de Paganini, mérite bien qu'on l'entende sans parti pris à l'avance. Voilà ce que chacun se disait avant les premiers accords. On oubliait, du moins pour le moment, la vieille querelle élevée contre Berlioz; on lui faisait des concessions. Il s'est trouvé que, lui aussi, avait fait d'heureuses concessions au public. Il en est résulté une belle œuvre et un beau succès.

Roméo et Juliette, symphonie dramatique avec chœurs, solos de chant et prologue en récitatif harmonique, dé-

diée à Nicolo Paganini, et composée d'après la tragédie de Shakespeare, par Hector Berlioz. Les paroles sont de M. Émile Deschamps. Tel est le titre de cette symphonie; en voici la disposition générale et l'ordonnance :

Cette symphonie, si différente au premier abord de toutes celles qu'on a entendues jusqu'à ce jour, est construite en réalité sur un plan à peu près semblable à celui des grandes symphonies de Beethoven. Une *introduction* commence l'ouvrage; les instruments à cordes et les instruments à vent viennent y figurer en contraste, et annoncent la symphonie avec grandeur et solennité. Viennent ensuite un *andante* et un *allegro* qui se succèdent sans interruption, et dont les chants, tour à tour plaintifs et joyeux, s'unissent à la fin dans un travail plein d'habileté et d'invention. Un *adagio* suave et tendre, où se mêlent pendant quelques mesures les voix du chœur, est le troisième morceau de la symphonie. En quatrième lieu vient un *scherzo* coupé par le rallentissement de la mesure à trois temps, comme le scherzo de la symphonie en *la* de Beethoven, et plein d'originalité et de verve. Suivent enfin une petite *marche fuguée* où les voix interviennent, et un grand *finale* où l'orchestre cède bientôt le premier rôle aux chœurs, dont toute la masse éclate à la fin avec une extrême puissance. Un solo de basse donne à cette dernière partie une forme plus dramatique, et y jette de la variété et de l'intérêt.

Telles sont les divisions musicales de cette vaste composition. Il faut en dire maintenant la conception poétique et expliquer pourquoi ces divers morceaux sont séparés et annoncés par deux prologues. Berlioz voulant composer non un opéra, mais, comme il le dit lui-même, une symphonie, a dû choisir dans la tragédie de Shakespeare tout ce qui se prêtait le mieux au développement lyrique. Les scènes même les plus dramatiques ont dû se transformer dans son œuvre et ne plus y conserver la rapidité qu'elles empruntaient au mouvement du dialogue, au jeu des personnages. Le compositeur a dû dégager de chaque scène importante la pensée poétique pour la développer avec complaisance. Il ne s'agissait pas pour lui de raconter en musique une tragédie; il s'agissait de s'inspirer des situations principales du drame de Shakespeare. C'est parce que Berlioz a conçu ainsi son ouvrage que sa composition n'est point une suite de concetti, mais qu'elle a une largeur et une élévation qui révèlent, à mon avis, un grand progrès dans sa manière et dans ses idées.

Pour obéir plus facilement à cette pensée, Berlioz a chargé le chœur de faire dans deux prologues le récit de la tragique histoire de Juliette et de Roméo. Il appelle *récitatif harmonique* le chant du chœur qui dit le prologue, parce que ce récitatif n'est point écrit à l'unisson, mais à trois ou quatre parties. C'est un petit chœur particulier de quatorze voix qui remplit ce rôle du chœur de la tragédie antique. Le premier prologue, qui renferme l'analyse de la tragédie jusqu'à la mort de Juliette, a paru un peu long, quoiqu'il contienne de fort belles parties. Les paroles en ont été assez bien articulées par les quatorze chanteurs pour qu'on ait pu les entendre, ce qui est un grand mérite d'exécution.

Dans cette première moitié du drame de Shakespeare, le compositeur a choisi quatre sujets de développement lyrique par l'orchestre ou par les voix; 1° la haine mutuelle des Montagus et des Capulets, c'est le sujet de l'introduction; 2° la fête donnée chez le père de Juliette, chef des Capulets; c'est sur ce texte que sont composés l'andante et l'allegro; 3° la passion des deux amants et la scène du balcon au lever de l'aurore, c'est l'adagio; 4° enfin la spirituelle dissertation que Shakespeare met dans la bouche de Mercutio sur la fée des songes, c'est le scherzo. L'amour des deux époux est en outre célébré dans un fort bel air de contralto qui suit le prologue. Les songes variés que crée la petite reine Mab dans sa course capricieuse sont décrits aussi dans un charmant scherzino vocal pour ténor avec accompagnement de chœur.

Rien de plus musical que ces quatre sujets; le choix ne pouvait être plus sage et plus heureux. Cette première partie tout entière a été fort vivement et très justement applaudie. L'introduction est ferme et vigoureuse. Le dessein hardi et rapide qui sert à exprimer la colère mutuelle des deux familles rivales est en même temps une belle mélodie; les instruments à vent font ensuite entendre au-dessus un chant large dont la fréquence des modulations augmente encore l'énergie. Sous cette puissante mélodie le bruit s'appaise peu à peu, et les instruments à cordes ne font entendre à la fin qu'un sourd murmure. La voix du prince de Vérone a été entendue, et les deux familles ennemies ont ajourné leur querelle.

L'air touchant de contralto a été bien chanté par madame Wideman, avec expression et avec simplicité. Le scherzino était difficile. Le chœur répète après le ténor chaque fragment du chant, et l'entrelacement précipité de ces portions de mélodie exige une grande précision de mesure et une grande netteté d'articulation. Le chœur a bien secondé Alexis Dupont, et ce morceau, plein de délicatesse et d'originalité, a été fort applaudi.

L'andante et l'allegro, où les accents d'amour sont tantôt couverts, tantôt accompagnés par le bruit rapproché ou lointain de la fête, ont une forme si régulière, la mélodie en est si tendre et si simple, l'air de danse est si brillant, l'harmonie est si belle, que le succès en était assuré d'avance. Le succès n'a pas manqué, et une triple salve d'applaudissements a témoigné de la préférence du public.

Quant à l'adagio et au scherzo, diverses critiques ont été faites. On a reproché à l'adagio d'être trop long, trop uniforme, trop monotone. Ce sont, a-t-on dit, les longueurs d'amants qui se répètent sans cesse les mêmes mots d'amour, qui ne savent que se contempler l'un l'autre, et qui restent plongés dans une extase indéfinie. Il me semble, au contraire, qu'il faut savoir gré à Berlioz d'avoir négligé le côté dramatique et dialogué de cette scène, et d'avoir préféré le développement d'une mélodie suave et touchante, à la façon d'Haydn. Le scherzo a été trouvé au contraire par quelques personnes trop fantastique, trop imitatif. S'il y avait lieu de passer à Berlioz une fantaisie, c'était certainement à propos de la reine Mab. Le public a été de cet avis, et le scherzo a été salué d'une approbation unanime. Le thème principal est gracieux, nettement dessiné, ingénieusement traité. Le mouvement allegretto à trois temps qui coupe ce morceau, est fort original; le singulier accompagnement d'un trille prolongé sur la chanterelle avec le frôlement du doigt sur la corde pendant que les cors disent lentement un chant harmonieux, produit un effet si singulier qu'il est impossible de le décrire; les combinaisons les plus originales et les plus inattendues de sonorités, sont prodiguées dans ce scherzo fantastique. L'exécution perpétuellement en sourdines, le prestissimo du trait principal, la délicatesse des dessins, la danse étrange des altos, les sons harmoniques de la harpe, le cri perçant des petites cymbales antiques accordées au *fa* dièze aigu, les gammes qui courent en fusées, le galop précipité des violons qui craignent de se faire entendre, c'est là vraiment une musique digne de la petite fée dont Mercutio dit :

> Elle a pour char une coque de noix
> Que l'écureuil a façonnée;
> Les doigts de l'araignée
> Ont filé ses harnois.....

La seconde partie de la symphonie est moins variée et

plus courte. Le prologue m'a paru supérieur à celui de la première partie; la combinaison des voix y est plus variée; et comme l'accent est plus pathétique, le récitatif ressemble moins à une lente et monotone psalmodie. Les situations développées dans cette seconde partie sont, pour l'orchestre principalement : 1° le convoi funèbre de Juliette; 2° la scène tragique du tombeau; 3° pour les voix surtout, une dernière scène de la tragédie de Shakespeare que Garrick en a fait disparaître, et qui n'est autre que la réconciliation des deux familles à la voix du père Laurence, sur les corps inanimés de Juliette et de Romeo.

Soit que l'attention du public fût lassée, soit que le compositeur ait été moins heureusement inspiré, les deux morceaux d'orchestre ont été moins goûtés que ceux de la première partie. Dans la marche fuguée du convoi, le travail harmonique m'a paru l'emporter sur l'inspiration poétique, et l'intention descriptive sur l'invention mélodique. La scène du tombeau était difficile pour l'orchestre; c'étaient des émotions successives et tumultueuses qu'il fallait exprimer : la douleur de Romeo, le réveil de Juliette, l'élan de la joie des amants, les atteintes du poison, la mort. Tout cela est éminemment dramatique, mais se prête peu à l'amplification lyrique et musicale; aussi l'orchestre paraît embarrassé dans son récit. La joie des amants est exprimée par la répétition du motif de l'adagio de la première partie; mais cette fois le mouvement est précipité, tumultueux. Il suit de là que l'auditeur, qui n'a pas un souvenir bien positif de l'emploi précédent de cette mélodie, ne trouve rien de tendre ni de passionné dans ce rhythme rapide. En résumé, et autant qu'il est permis d'en juger après une première audition, ce morceau me paraît avoir les défauts de la première manière de Berlioz.

En revanche, le finale pour les chœurs, quoique inégalement exécuté, est plein de grandeur, d'expression pathétique et de puissance. Alizard a fort bien chanté les solos du père Laurence, et principalement ces passages : *Grand Dieu qui vois au fond de l'âme*, etc., et le serment : *Jurez donc*, etc. Berlioz a donné une preuve de goût en choisissant cette scène pour la traiter ainsi musicalement. Dans la tragédie elle ne paraît au spectateur qu'une assez froide moralité après le conte; dans une symphonie ou même dans un opéra, elle est grande, lyrique, solennelle, et prête aux plus belles inspirations.

Le système de Berlioz, sagement entendu, consiste à chercher dans des sujets poétiques et déterminés à l'avance, comme une marche de pèlerins, une scène d'amour au lever de l'aurore, une marche au supplice, une rêverie au milieu d'un bal, etc., le motif de dessins originaux, de rhythmes inusités, de coupes nouvelles. Pourvu que le choix tombe sur des sujets simples et propres au développement musical; pourvu que, dans l'exécution, ce développement ait l'ampleur nécessaire et ne tombe pas dans les détails minutieux d'un récit ou d'une description, ce système qui a enfanté la symphonie pastorale, l'oratorio de la Création, etc., ouvre évidemment des sources fécondes à l'inspiration. Toutefois, j'avouerai que je souhaiterais, ne fut-ce que par curiosité, que Berlioz nous donnât un beau jour une symphonie qui n'eût pas d'autre titre que ce seul mot : symphonie, et dont les diverses parties s'appelassent simplement allegro, scherzo ou andante. En attendant, la symphonie de *Roméo et Juliette* me paraît un grand et magnifique ouvrage, d'une plus sage ordonnance et d'une conception plus élevée que tous les autres du même maître.

L'exécution en a été satisfaisante; les répétitions avaient été faites par un ingénieux procédé, les deux parties de violons avaient d'abord répété seules; puis les altos, les violoncelles et les contrebasses; puis les instruments à vents encore à part; puis enfin les chœurs. Deux répétitions générales seulement ont été nécessaires. Chaque partie n'a été vue en tout que quatre fois. C'est, pour si peu d'étude d'ensemble, un résultat surprenant. Ce procédé serait employé avec avantage pour l'orchestre des théâtres. M. Dietsch a dirigé les chœurs avec zèle et talent.

Une musique de ce caractère, écrite avec autant de conscience, ne saurait être appréciée après une seule audition. Heureusement la symphonie de Roméo et Juliette sera encore exécutée dimanche prochain. On assure que l'auteur a fait quelques coupures utiles, principalement dans le récitatif du père Laurence, qui avait été jugé trop long. L'exécution de l'orchestre et des chœurs sera plus irréprochable et toutes les parties de cette œuvre pourront être plus également comprises et plus sûrement jugée par le public. Le succès ne fera certainement que s'accroître.

Ch. Merruau.

DE LA MUSIQUE EN FRANCE. (1)

Lorsqu'un Italien arrive en France, on lui demande aussitôt : « Êtes-vous musicien ? » Cette question paraît très naturelle, et si l'étranger répond que non, l'interlocuteur en est presque étonné. Moi, avant de connaître Paris, je m'expliquais la raison de cette question; je me disais : On ne fait de la musique que chez nous, car nous possédons le véritable secret. Quand les Parisiens en veulent éprouver le charme, ils appellent au milieu d'eux nos chanteurs et nos cantatrices. Maintenant, après le peu d'expérience que j'ai acquise des mœurs de Paris, je me dis ; Quand je serai en Italie et que je rencontrerai un Français, je lui demanderai à mon tour : « Êtes-vous musicien? — Pourquoi? — C'est qu'en France tout le monde fait de la musique. »

Voulez-vous de la musique dans l'été, dans l'hiver, dans le printemps, dans l'automne, lorsque les riches sont à la campagne, lorsqu'ils reviennent en ville? Vous l'aurez toujours; il y a toujours des oreilles prêtes à l'entendre dans les salons, dans les jardins, dans les cabarets, sur les places publiques, dans les mansardes, dans les boutiques; partout on entend des pianos, des flûtes, des violons. C'est une symphonie continuelle qui dure du matin jusqu'à minuit. Paris est un véritable carillon, et vous l'entendriez, ce carillon, si le bruit des voitures qui circulent dans les rues, les bourdonnements de la foule, les cris des marchands, ne s'élevaient pas pour vous étourdir. Comment voulez-vous saisir, au milieu de cet ouragan, les notes délicieuses de la musique, qui, se dégageant de la terre, s'envolent dans la solitude apparente des cieux?

En Italie, c'est différent. L'industrie, le commerce, n'encombrent pas nos rues; et si un équipage passe dans la nuit, il laisse derrière lui le silence; et si le son d'une flûte se fait entendre dans une maison, il remplit l'atmosphère, comme ferait un oiseau dans les bois; les passants s'arrêtent pour en jouir, ils fredonnent un air en le mariant aux notes de l'instrument, ils deviennent soudainement des musiciens par leur imagination exaltée.

A Paris, on trouve des orchestres partout, et on en passe tout près sans s'en apercevoir. Et pourtant le concert Musard est là avec plus de cent musiciens. Entrez-y, et vous ne croyez plus être à Paris; on n'entend plus de bruit; une foule composée de beau monde vous presse de tous les côtés, et des morceaux ravissants de musique retentissent dans la salle : vous vous laissez entraîner par le plaisir. Ce n'est pas un plaisir rêveur et doux qui élève l'âme vers Dieu : c'est un plaisir frénétique, plein de passion. Vous sortez et vous vous promenez sur les boulevarts. Voilà le Jardin-Turc qui, avec son éclairage aux mille couleurs, son pavillon asia-

(1) Cet article est extrait du *Magasin universel*.

tique et ses plantes qui se dégagent dans les airs, offre les apparences d'une charmante féerie. On y exécute de la musique des premiers maîtres, et on fait ainsi un mélange de lumière et d'harmonie qui charme les oreilles et la vue. Si vous ne voulez pas vous renfermer dans une enceinte, allez aux Champs-Élysées, et vous entendrez de toutes parts des sons et des chants, comme si vous étiez dans une forêt enchantée, comme si chaque arbre envoyait dans les airs des soupirs mélodieux.

A Paris on ne fait pas seulement de la musique en plein air. Entrons au grand Opéra. Je n'avais pas une idée très avantageuse de ce théâtre; Rousseau en a fait une peinture abominable, et il se connaissait beaucoup en musique. La lettre qu'il fait écrire au héros de son roman est pleine d'une satire amère contre la musique française; mais si ce philosophe vivait maintenant, son front serait déridé en voyant la différence qui existe entre le temps dont il parle et l'époque actuelle. On dirait que la langue française cherche à rivaliser avec la nôtre; et le grand Opéra est le temple de l'art musical. Rossini y a déployé toute son imagination italienne, Meyerbeer son savoir allemand, Auber sa grâce française; ils ont été inspirés par trois muses qui s'entrelacent, dansent ensemble, et composent une inexprimable harmonie.

Mais ne parlons pas de théâtres, nous en avons partout en Italie, et la moindre ville, quelque petite qu'elle soit, possède une brillante salle de spectacle qu'on ouvre surtout dans l'hiver. Parlons de l'hiver de Paris. Pendant cette saison, chaque salon se transforme en une académie de musique. C'est là qu'on exécute toutes les plus belles créations des grands maîtres; on en fait une alliance qui produit dans les esprits un plaisir immense. Il n'y a presque pas une jeune personne bien élevée qui ne chante ou qui ne touche du piano. La musique est un élément essentiel de l'éducation des femmes, comme si l'harmonie des pensées et des sentiments humains dépendait de la mélodie des sons; l'art, en effet, contribue beaucoup à donner de l'élévation à l'âme et à rendre la vie douce et agréable. Mais quel ne fut pas mon étonnement lorsque je vis des pianos dans les arrière-boutiques des marchands, ou dans la petite chambre au-dessus de leur magasin! Les demoiselles qui se consacrent au commerce me parurent autant de fées : elles ont reçu dans leurs pensionnats une éducation charmante, elles se livrent aux agréments d'un honnête plaisir; après qu'elles vous auront vendu une aune d'étoffe, elles vous chanteront l'air de *Moïse* avec ravissement.

Que dirai-je de la musique sacrée? Un chœur de femmes, de ces mêmes femmes qui brillent dans les salons, chante dans les églises les louanges de Marie pendant le mois de mai. Presque tous les dimanches on entend de grandes messes célébrées avec une belle musique, à laquelle les voix des enfants donnent je ne sais quoi de céleste. Ce n'est pas aussi grave et solennel que les chants de Palestrina; mais les nouvelles compositions ne manquent pas de charme ni d'inspiration religieuse.

Tout le monde peut s'initier aux mystères de cet art : il y a un Conservatoire, des écoles; le peuple lui-même apprend maintenant à chanter en chœur. Mais le peuple ne peut s'occuper de la musique italienne qui semble faite pour les autres classes, et c'est de cette musique, qui m'intéresse beaucoup, que je voudrais dire quelques mots. Je ne crains pas de tomber dans l'exagération en assurant qu'en France on chante l'italien aussi bien qu'en Italie. J'ai entendu des voix pures, argentines et pleines de charme sans m'apercevoir de l'accent étranger; et j'ai trouvé des salons où l'on ne faisait que de la musique italienne.

Il y a peu de personnes à Paris qui ne connaissent pas les charmantes soirées de mademoiselle Le Roi. Eh bien! un Italien qui rêve souvent à sa patrie, pourrait un instant se faire illusion en se croyant parmi ses compatriotes, au milieu de la belle nature et des monuments de l'art; il reviendrait sur son passé, il retrouverait ses premières impressions, ses douces émotions, ses enivrements; il se balancerait sur une gondole de Venise, lorsque mademoiselle Le Roi chanterait une délicieuse barcarolle; il volerait à Naples, à Rome, lorsqu'il entendrait les rêveries de Donizetti et la *Sémiramis* de Rossini; il trouverait dans le timbre de sa voix quelque chose qui lui rappellerait le chant des oiseaux de son pays.

Ce sont là les impressions que j'ai reçues en entendant cette cantatrice. Elle fait revivre tous les héros de l'Opéra par la souplesse et l'expression de ses accents. Vous ne voyez pas Tancrède quand elle chante, mais elle le peint à votre imagination : le voilà avec son casque; il est plein de cette ardeur que Rossini lui a donnée dans la première jeunesse de son génie. Et si vous voulez entendre les vers charmants de notre Romani, et les sentir dans l'âme sans avoir besoin de comprendre l'italien, priez mademoiselle Le Roi de vous chanter :

> Te non voler costringere
> A finta gioja il viso,

vous serez profondément ému. Dans peu de strophes vous voyez se concentrer tout le drame d'*Anna Bolena;* un air de tristesse se répand autour de vous, vous croyez assister à un terrible spectacle; l'âme de la reine d'Angleterre soupire sur les lèvres de l'aimable cantatrice. C'est ainsi qu'elle passe d'un rôle à l'autre avec un bonheur extrême, et vous êtes étonné de trouver dans son chant je ne sais quoi d'idéal qui vous détache de la terre; tout en écoutant les amours mondaines, vous pensez aux amours célestes. C'est que le sentiment religieux qui passe de l'âme dans la voix, donne un caractère sublime à toutes les productions de l'art.

Je vous ai parlé d'un simple amateur qui s'est rendu célèbre avec son talent; mais des artistes de profession se distinguent dans la musique italienne. On a entendu Duprez dans les principales villes de l'Italie; il a fait les délices de mes compatriotes pendant quelques années, ainsi que madame Lalande, dont tout le monde se rappelle le beau rôle de *la Straniera;* et il y a maintenant des cantatrices françaises qui obtiennent chez nous de brillants succès. Le public applaudit une femme gracieuse qui est sur la scène; il la croit née sur les bords du Tibre, du Sebeto ou de la Brenta; ses admirateurs se pressent autour d'elle, et ils sont émerveillés lorsqu'ils entendent son langage, et cette voix particulière des Français qui a un ton si doux, si agréable. Cette cantatrice a respiré l'air des boulevards parisiens, mais elle chante aussi bien que si elle eût été bercée sur les genoux des Sirènes de Naples.

Il faut en convenir, la civilisation actuelle s'assimile tous les éléments de vie épars dans les différentes nations. Il est vrai que l'art appartient à l'Italie, il est dans sa nature et dans ses instincts; mais le génie français ne recule devant aucun obstacle; il parvient à tout s'approprier au moyen de l'éducation; il est d'une extrême souplesse; il n'est étranger à aucune branche du savoir humain; il est tout ce que vous voudrez; il veut être le maître du monde.

L'époque demande-t-elle qu'on soit industriel? le génie français est industriel. Voulez-vous qu'il soit musicien? il est musicien. Pour ne pas se laisser devancer par l'Allemagne, il cultivera la philosophie. Il est anglais, italien, allemand. Il s'assimile les idées de ces peuples, il les façonne à sa manière, il leur donne un caractère nouveau, une vie nouvelle; ce sera une autre création. De sorte que la France sympathise avec les peuples, parce que les peuples retrouvent en elle une parcelle de leur vie, agrandie,

développée et mise en mouvement dans la civilisation du monde.

Voilà pourquoi la France, qui n'était pas musicienne il y a cinquante ans, l'est maintenant. « Il n'y a que l'Italie qui chante », chante aujourd'hui comme l'Italie; et non contente de la musique qu'elle nous dérobe, elle fait de la musique allemande, quoique le génie français revienne toujours avec plaisir au chant italien.

LUIGI CICCONI.

Correspondance.

DE L'ÉTAT DE LA MUSIQUE A LILLE

A M. le directeur de la GAZETTE MUSICALE.

MONSIEUR,

Vous accueillez avec intérêt toutes les notions, tous les renseignements qui peuvent jeter quelque jour sur l'état de l'art en province, afin d'en dresser la statistique et de rassembler tous les matériaux de l'histoire contemporaine de la musique. Je viens vous offrir une page, un court chapitre de cette statistique, et le pays dont je vais vous entretenir n'est pas un de ceux où la musique est cultivée avec le moins d'intelligence et de succès. La ville de Lille se distingue entre toutes celles que j'ai visitées par le bon goût, le jugement exercé de sa population, et surtout de ses artistes. — Il semble qu'on respire là le même air qu'à Paris; c'est la même liberté, le même sentiment des convenances, la même finesse qui font de la capitale de la France la reine du monde civilisé. Voilà l'impression générale que j'ai ressentie pendant mon séjour à Lille et que je dois analyser en vous faisant connaître dans ses détails l'état de notre art dans cette ville.

Le Théâtre est cette année dans une situation florissante. Le directeur, M. Dangremont, est un homme zélé et consciencieux qui jouit de l'estime générale. Le personnel de sa troupe chantante contient plusieurs talents distingués, entre autres le ténor Wimphen, la prima donna mademoiselle Klotz, et mademoiselle Rabit. Wimphen est, comme on l'a dit dans la *Gazette musicale*, le Sosie de Duprez. Il est en effet presque impossible de rendre plus complète l'imitation de la voix, des gestes, de la méthode du célèbre et admirable chanteur. Je suis néanmoins peu disposé à approuver la ligne dans laquelle s'est engagé le ténor de Lille, il faut avant tout être soi et ne copier personne pour conquérir une place élevée dans son art, et si M. Wimphen ne possédait pas les germes d'un talent beau et original, je le blâmerais hautement de s'être servilement appliqué à copier un maître inimitable. Mais j'ai reconnu dans ce jeune artiste des qualités que l'étude peut développer; il a déjà de la chaleur, de l'intelligence et une bonne prononciation. Le chant large et soutenu est jusqu'à présent le seul qui convienne bien à sa voix, aussi est-il très applaudi dans *la Juive*, *Guillaume Tell*, *Robert-le-Diable;* il s'est essayé dans l'opéra-comique où son insuffisance comme acteur s'est révélée tout entière. Mademoiselle Klotz a fait de grands progrès et promet pour l'avenir une cantatrice très habile. Actuellement sa voix n'est pas encore bien posée, sa vocalisation n'est pas facile, mais le travail dissipera ces imperfections. Les autres chanteurs ne méritent pas une mention particulière; Lemonnier est pourtant un homme très intelligent, mais sa voix est faible et sa prononciation défectueuse.

Les chœurs, bien que peu nombreux, sont assez bien exercés, et leur zèle, leur attention suppléent à l'insuffisance du nombre.— L'orchestre est excellent, et je ne crains pas d'être démenti en affirmant que c'est le meilleur orchestre de province. Le chef, M. Benard, est un artiste d'un très grand mérite et que la capitale enlèvera quelque jour à la province. Je dois cependant signaler une grave imperfection de cet orchestre, c'est que les instruments à cordes n'y sont pas en nombre suffisant. Il serait facile de remédier à cet inconvénient en supprimant un rang de places louées pour agrandir l'emplacement. Mais le chapitre des recettes, des dépenses et des besoins est une grave objection contre cette amélioration indispensable. Il paraît, en général, que l'administration municipale encourage peu le théâtre qui ne reçoit aucune subvention. Voilà des hommes auxquels il faudrait envoyer M. de Kératry et son discours pour leur prouver que le théâtre est une *des sources de la fortune publique.* Après avoir parlé du personnel du théâtre de Lille, je dirai un mot du public, qui joue aussi un rôle important dans la représentation. A Paris, le public est devenu très doux et très indulgent; il ne témoigne plus guère son mécontentement ou son indifférence pour les acteurs ou les pièces que par son peu d'empressement à les venir entendre. Il n'en est pas ainsi à Lille: les abonnés, qui composent la majeure partie des spectateurs, viennent exactement jouir du double droit qu'ils achètent de siffler et d'applaudir. Seulement, j'ai remarqué qu'ils sont très avares d'encouragements et très prodigues de sifflets. Un acteur manque-t-il de mémoire, il est aussitôt impitoyablement chuté, eût-il, quelques secondes avant, fait preuve de talent et d'habileté. En revanche, on n'accorde que quelques rares bravos au mérite réel. Il y a parmi les abonnés un grand nombre de jeunes gens turbulents et écervelés qui causent bruyamment pendant toute la représentation, et n'interrompent leur bavardage que pour siffler ou pour chuter un acteur, jamais pour encourager ses efforts. Il en résulte que l'acteur tremble toujours devant ces juges maussades, ce qui doit nécessairement paralyser ses moyens. Cette remarque ne s'applique pas seulement au public qui hante le théâtre à Lille, mais encore à tous les habitués des théâtres de province. C'est partout la même froideur pour récompenser, la même ardeur pour improuver. Le zèle et le feu des artistes viennent s'éteindre dans ces salles glacées, et le génie qui naît de l'enthousiasme, n'y brille jamais d'un éclat bien vif. On a vu naguère à Paris un homme qui, bien que fort instruit, n'avait ni la science des professeurs célèbres du Conservatoire, ni leur patience, ni leur mérite pour l'enseignement. Cet homme a cependant produit en très peu d'années autant de grands artistes que le Conservatoire pendant un demi-siècle. Son secret consistait à communiquer à ses élèves l'enthousiasme dont il était lui-même embrasé; c'était là toute sa science; elle lui tenait lieu du reste. On a déjà deviné que je veux parler de Choron. Eh bien! ce que cet homme a fait, le public peut le faire. Il a aussi son enseignement à exercer, il peut former des artistes; mais pour cela, il faut les applaudir à propos, renouveler leur ardeur et récompenser leurs efforts. Voilà ce que je sais et ce que j'ai remarqué sur l'état du théâtre musical à Lille; mais ce qui m'a surtout frappé, c'est la conscience et le soin scrupuleux que chacun paraît apporter dans l'exécution du rôle qui lui est confié. Choristes, chanteurs, orchestre, tous accomplissent sérieusement leur tâche, trop sérieusement peut-être, et sans cet entrain, cet élan, cet abandon qui animent une représentation dramatique.

Dans les salons, dans les réunions particulières, j'ai lieu de croire que la musique est bonne, bien exécutée et bien choisie. A vrai dire, je n'ai rien entendu en ce genre, et par conséquent rien pu juger par moi-même; mais les artistes et amateurs que j'ai connus isolément, et qui sont à la tête

du mouvement musical, sont trop distingués pour qu'il en soit autrement. Je dois citer MM. Bénard, Baumann, Lavainne, Leplus, Simoni, Andrade, dont le goût et le talent ont amené les bons résultats que nous signalons. L'ami, le guide, le conseil de ces artistes est M. Bécu, amateur instruit, compositeur élégant et correct, zélé défenseur des saines doctrines, et cependant d'une modestie incomparable. M. Bécu n'est pas inconnu dans le monde musical. Il a publié sous le nom de Bernon des compositions légères qui ont eu du succès, et il rédige aujourd'hui les feuilletons de l'*Écho du Nord*.

Je me plais à rendre hommage au mérite élevé de M. Bécu, qui remplit avec conscience sa mission actuelle de critique musical. M. Bécu est en outre un des administrateurs du Conservatoire, institution dont je vais parler avec quelques détails.

Le Conservatoire de Lille a été fondé en 1816, et voici, depuis cette époque, les résultats qui ont été obtenus. Cinq à six cents élèves ont suivi les cours : sur ce nombre, dix-huit ont pu être admis au Conservatoire de Paris; dix y ont obtenu des prix; vingt-un professent la musique à Paris et ailleurs; vingt autres ont suivi la carrière du théâtre; cinq sont attachés à des musiques militaires; et enfin quatorze sont employés comme musiciens dans des églises. Au total, soixante-dix-huit élèves sur cinq cents ont embrassé la carrière musicale. Or, il résulte du calcul des dépenses faites pour l'éducation musicale de ces soixante-dix-huit élèves que chacun d'eux coûte à l'État à peu près 2,500 fr. Parmi les artistes éminents qui sont sortis de ce Conservatoire, on cite Franchomme, mademoiselle Dhennin, MM. Dufflot, Lefebvre et Leplus, qui y ont commencé l'étude de la musique.

Voilà pour les gens qui traduisent tout en chiffres des calculs intéressants et que je recommande toujours à M. Keratry. On ne savait pas ce que coûterait à la France l'éducation musicale de Beethoven, s'il naissait à Lille aujourd'hui : je suis en demeure de le dire : un nouveau Beethoven coûterait 2,500 francs au gouvernement. Eh ! qui vous dit, messieurs du parlement, messieurs les ministres, messieurs les conseillers municipaux, qui vous dit que ces génies immortels, que la France envie à l'Italie et à l'Allemagne, n'ont pas existé, n'existent pas encore à l'heure qu'il est dans quelque obscur village; qui vous dit que les encouragements que vous accorderiez à l'art musical n'auraient pas pour résultat de donner à la France une gloire qui lui manque ? Essayez, déliez les cordons d'une bourse qui ne vous appartient pas, et si ce n'est pour la gloire de la France, dont vous vous souciez, à ce qu'on dit, assez peu, que ce soit du moins pour *alimenter une des sources de la fortune publique*, comme dit encore M. de Keratry. Vous avez des millions pour les musées, des millions pour la police, des millions pour les haras, et pour l'art musical rien ou presque rien. Depuis neuf ans, il n'est pas sorti un écu des coffres de la liste civile pour soutenir, protéger ou encourager la musique. Et cependant, je vous l'ai prouvé, un nouveau Beethoven, un Mozart, un Cherubini, un Méhul, un Haendel peut-être, ne vous coûterait que 2,500 francs. Mais il faudrait étendre à plusieurs villes le bienfait d'une institution semblable à celle de Lille. Mais il faudrait au moins par chaque département une école de musique, et ce ne serait pas une grande affaire, car on donne, je crois, 3,000 francs au conservatoire de Lille. Ce qui ferait à peu près 260,000 francs par an pour les 86 départements. Eh bien, je parie que si un député, ami de la musique (il en existe un sans doute), proposait à la chambre une semblable mesure, je parie, dis-je, qu'on lui répondrait que la France, cette reine du monde, n'a pas le moyen de dépenser cette modique somme. Ainsi ne comptons plus pour protéger notre art sur la munificence de la liste civile, sur le bon sens de nos membres du parlement, sur le zèle et l'intelligence du ministre ou directeur des beaux-arts. Comptons seulement sur les efforts et la persévérance des artistes ou amateurs qui exercent chacun dans leur sphère une utile influence sur ceux qui les entourent. A Lille, par exemple, il y a encore des améliorations à introduire : il n'existe pas de cours gratuit pour les enfants, pour les ouvriers; c'est là une institution noble, d'une grande portée. Il se trouvera à Lille, je n'en doute pas, un artiste qui se dévouera à cette belle tâche. Allons, MM. Lavaine, Leplus et autres, animez-vous d'une généreuse émulation, faites comme cet homme si grand par sa modestie et sa patience, M. Wilhem, qui a attendu plus de vingt ans qu'on portât quelque attention à ses travaux. Il ne s'est pas découragé, et il a fini par trouver dans l'estime et les sympathies générales la récompense de ses peines.

Le Conservatoire de Lille réclame aussi des modifications importantes qu'un budget insuffisant n'a pas permis de réaliser jusqu'à ce jour. Par exemple, c'est une dame qui est chargée à la fois du cours de chant pour les hommes et pour les femmes. Une telle disposition choque non seulement les convenances, mais encore ne peut atteindre aucun but utile. Je dois encore signaler l'absence d'une classe d'harmonie, d'une classe d'orgue, et cette dernière surtout serait bien nécessaire. Il n'y a pas de ville de quelque importance qui ne possède un orgue et un organiste. Tel modique que soit le traitement qui est ordinairement attaché à cette place, il suffit néanmoins pour créer à un artiste une position que des leçons de piano rendent souvent convenable. Il n'en est pas ainsi des autres branches de la musique, un chanteur ou un violoniste ne saurait exister honorablement s'il n'a un talent remarquable et s'il n'est placé au milieu d'une population assez nombreuse. Je conseille donc aux administrateurs du Conservatoire de Lille d'établir une classe d'harmonie et d'improvisation appliquée à l'étude de l'orgue. Les résultats obtenus dans cette classe trouveront leur application dans le département même, où la plupart des orgues sont abandonnées à des pianistes qui n'ont fait aucune étude sérieuse de la science des Bach et des Haendel.

Avant de terminer cette notice, je dois dire un mot de la musique religieuse qui n'est pas, dans le département du Nord, plus florissante qu'ailleurs. L'église Saint-Étienne, à Lille, est la seule que je sache où, grâce aux soins de M. Mazingue, maître de chœur, on entende quelques accords harmonieux et en rapport avec la majesté du culte catholique. Il est à désirer que les améliorations introduites par M. Mazingue soient adoptées dans d'autres églises. Je le souhaite ardemment pour l'art et la religion. Ailleurs, dans des villes placées sur la frontière belge, on imite, pour le chant de l'office divin, le scandaleux charivari qui remplace en Belgique la magnificence du chant ecclésiastique : quelques voix, accompagnées par des violons, des basses, des cors, des timbales, chantent sans goût des motets insipides, composés dans le style des opéras italiens, et dénués de toute inspiration, de tout génie. Le clergé belge et le clergé français ont perdu l'antique science de la liturgie et du plain-chant, que les plus illustres prélats se glorifiaient autrefois de posséder et d'enseigner. Les uns, en conservant les restes vénérables de l'ancienne musique d'église, en ont laissé dégrader l'exécution par des chantres ignorants; les autres ont tout détruit; et en Belgique, en Italie, on n'entend plus dans les vieilles basiliques que des chants trouvés d'hier et qu'on a entendus au théâtre *de la Scala* ou ailleurs exprimer les joies du monde et les plaisirs de la terre.

Je vous parle de la musique d'église, et je devrais bien vous entretenir de l'état des orgues. Mais je touche ici à

un sujet fort délicat et sur lequel il m'est enjoint, de par certaine feuille, de me clore la bouche. Après m'être occupé pendant douze ans d'un instrument pour l'étude duquel j'avais une prédilection particulière, il m'est arrivé de contribuer de tous mes efforts à l'établissement d'une grande entreprise pour la fabrication et la propagation de l'orgue. A cause de cela, il m'est interdit d'exprimer désormais mon jugement en matière d'orgue et de facture d'orgue. La défense est formelle et m'est rappelée souvent. Aussi je me garderai bien de vous donner aucun détail et de vous dire que les orgues de ce pays sont détestables, que les prétendus facteurs qui y demeurent achèvent de les détériorer, que l'on ne saurait trop flétrir l'ignorance et l'audace qui vont porter une main harmonicide sur des instruments du plus grand prix, que le clergé est encore bien coupable de ne pas s'éclairer sur le mérite de ces ouvriers, que dans une foule d'instruments entretenus par les facteurs en réputation dans la contrée, j'ai trouvé des mutilations barbares, des jeux en zinc et en fer-blanc au lieu d'étain, etc., etc. Si je disais tout cela, j'encourrais de nouveau toute l'indignation de certaines gens; je verrais les plus terribles excommunications s'accumuler sur ma tête; je suis trop peureux de mon naturel pour m'exposer à semblable danger, et j'aime mieux ne pas dire mot sur ce point, je suis convaincu qu'on appréciera ma discrétion.

Agréez, etc.

F. Danjou.

Nouvelles.

*** Demain, vendredi, l'Opéra donnera *la Muette*. M. Duprez remplira le rôle de Mazaniello. *La Muette* n'ayant pas été représentée depuis six mois environ attirera sans doute beaucoup de monde.

*** Dimanche prochain, à l'Opéra, par extraordinaire, le *Lac des fées*, d'Auber, qui depuis long-temps n'avait pas été offert au public du dimanche.

*** Pauline Garcia a repris cette semaine *la Cenerentola*; elle a produit un grand effet. Nos célèbres chanteurs italiens se sont surpassés dans le sextuor qui a électrisé l'auditoire.

*** Les *Petites-Affiches* publiaient samedi deux actes sous seing-privé, tous deux portant la date du 17 novembre, desquels il résulte qu'un associé commanditaire qui désire garder l'anonyme, mais qu'on sait être le fameux banquier espagnol M. Aguado, s'oblige de fournir, savoir : — 300,000 fr. à une société commerciale formée sous la raison Duponchel et Cᵉ, qui aura pour objet l'exploitation de l'entreprise de l'Académie royale de musique. — 800,000 fr. à une société commerciale formée sous la raison Viardot et Cᵉ, qui aura pour objet l'exploitation de l'entreprise du Théâtre royal Italien. — Les deux sociétés ont l'une et l'autre pour date de naissance le 1ᵉʳ juin 1839, et pour terme d'expiration le 31 mai 1843, sauf continuation de l'une et de l'autre société *jusqu'en* 1849 *en cas de concessions ultérieures!*

M. Edouard Monnais est définitivement installé dans le partage de la direction. Toutes les formalités de ce nouvel avénement ont été remplies. La présentation de rigueur aux sujets de ce vaste et turbulent empire a eu lieu lundi dernier. Espérons maintenant des efforts des deux directeurs réunis. Il règne en ce moment une activité de bon augure dans les études. Outre *le Drapier*, de M. Halevy, et *les Martyrs*, de M. Donizetti, on répète *le Diable amoureux*, ballet dont la musique est composée par M. Benoît et M. Reber, jeune compositeur connu par de belles productions instrumentales. Il faut croire que le meilleur accord durera entre MM. Duponchel et Edouard Monnais. Cependant, comme il pourrait survenir quelque dissentiment entre deux hommes de spécialités si diverses, ce cas a été prévu; et, par une clause formelle, il a été décidé qu'en pareille circonstance les avis seraient départagés par M. Viardot, directeur du Théâtre-Italien.

*** Le bruit court, dit *l'Athenæum*, que M. Aguado, après avoir obtenu pour une compagnie dont il est le principal actionnaire, les Opéras français et italien, à Paris, est en traité à Londres pour l'achat de la propriété litigieuse appelée le théâtre de S. M. (Opera-House).

*** Pour la rentrée de M. Couder, l'Opéra-Comique donnera l'*Eclair*, d'Halevy. Cet ouvrage sera chanté par MM. Chollet, Couder et mesdames Jenny-Colon et Rossi.

*** Dimanche, 1ᵉʳ décembre 1839, à deux heures précises, aura lieu au Conservatoire le deuxième grand concert vocal et instrumental donné par M. H. Berlioz; on y entendra *Romeo et Juliette*, symphonie dramatique, avec chœurs, solos de chant et prologues en récitatif harmonique, composée d'après la tragédie de Shakespeare, par M. H. Berlioz. Les paroles sont de M. Emile Deschamps.

PROGRAMME DE LA SYMPHONIE.

N. 1.	Introduction instrumentale : — Combats, tumulte, intervention du prince. 1er PROLOGUE (petit chœur). Air de Contralto. *Suite du Prologue.* Scherzino vocal pour ténor solo, avec chœur. *Fin du Prologue.*
N. 2.	Roméo seul. — Bruit lointain de bal et de concert. Grande fête chez Capulet. Andante et Allegro (orchestre seul).
N. 3.	Le jardin de Capulet silencieux et désert. Les jeunes Capulets, sortant de la fête, passent en chantant des réminiscences de la musique du bal (chœur et orchestre). Juliette sur le balcon et Roméo dans l'ombre, Adagio (orchestre seul).
N. 4.	La reine Mab, ou la fée des Songes. Scherzo (orchestre seul).
N. 5.	2me PROLOGUE (petit chœur). Convoi funèbre de Juliette (chœur et orchestre). *Marche fuguée, alternativement instrumentale et vocale.*
N. 6.	Roméo au tombeau des Capulets. Reveil de Juliette (orchestre seul).
N. 7.	FINALE chanté par toutes les voix des deux grands chœurs et du petit chœur, et le père Laurence. Double chœur des Montagus et des Capulets. Récitatifs, récit mesuré et air du Père Laurence. Rixe des Capulets et des Montagus dans le cimetière; double chœur. Invocation du Père Laurence. Serment de réconciliation; triple chœur.

Contralto solo du Prologue,	Mme STOLTZ.	101 VOIX.
Ténor solo du Prologue,	M. A. DUPONT.	
Le Père Laurence,	M. ALIZARD.	
Le chœur du Prologue,	12 Voix.	
Le chœur des Capulets,	42 Voix.	
Le chœur des Montagus,	44 Voix.	
Orchestre,		100 INSTRUMENTS.

L'exécution sera dirigée par M. H. BERLIOZ.

On trouve des Billets chez M. RÉTY, au Conservatoire; et chez M. SCHLESINGER, rue Richelieu, 97.

*** Paganini vient de quitter Gênes pour se rendre à Nice, dont la douceur du climat lui avait été recommandée par médecins. L'état de santé du grand artiste est devenu fort inquiétant; chaque jour lui fait perdre de ses forces, et c'est à peine s'il peut prononcer quelques mots. Peu de jours avant son départ de Gênes, M. le marquis de Negro avait fait inaugurer, dans sa charmante villa aux sept étages de jardins, un magnifique buste en marbre de Paganini.

*** M. Moschelès est arrivé à Londres; il s'occupe à terminer la méthode des méthodes pour le piano, qu'il doit publier bientôt conjointement avec M. Fetis.

*** Mademoiselle Olivier, que nous avons vue au théâtre de la Bourse, est en ce moment à Milan, où elle n'est point engagée.

*** Bériot a donné son premier concert le 3 novembre à Vienne. La cour n'y assistait pas à cause d'une cérémonie religieuse qui avait lieu le même jour; mais l'artiste a été amplement dédommagé par les bravos de la foule accourue à ce concert.

*** Tambolini, castrat italien qui réjouissait les derniers jours du grand Frédéric, vient de mourir à Charlottenbourg près Berlin. Il fut engagé par le roi de Prusse en 1784 au Théâtre-Italien, et il y chanta jusqu'en 1809, avec la célèbre Mara, la Marchetti et la Concilinoi. A la dissolution du théâtre, il fut engagé comme chanteur de concert, et jusqu'en 1812, où il fut admis à la pension; et encore une fois, en 1813, au théâtre, lors en la présence de l'empereur Alexandre. Depuis cette époque il vivait retiré à Charlottenbourg, s'occupant exclusivement de la culture des figues pour se rappeler sa patrie.

*** Le public est prévenu qu'à compter de ce jour l'entrée du bureau de la location de l'Opera est changée : on n'y arrivera plus par un corridor sombre, mais par la belle et spacieuse cour de l'Opéra, rue Grange-Batelière, nº 3. Les voitures pourront entrer dans la cour; c'est une des nombreuses améliorations que l'administration prépare.

Le Directeur, Maurice SCHLESINGER.

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

6e Année. — 1839. **REVUE** N° 64.

ET

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS,

JOURNAL DES ARTISTES, DES AMATEURS ET DES THÉATRES;

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, F. BENOIST, (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, CASTIL-BLAZE, PHILARÈTE CHASLES, F. DANJOU, STEPHEN HELLER, EDME SAINT-HUGUÉ, ELWART, FETIS père (maître de chapelle du roi des Belges), AD. GUÉROULT, JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, G. LEPIC, LISTZ, MARX, CHARLES MERRUAU, EDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, H. PREVOST, L. RELLSTAB (rédacteur de la GAZETTE DE BERLIN), GEORGES SAND, J.-G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT A LA REVUE et GAZETTE MUSICALE.

Paris.	Départ.	Étrang.
3 m. 8	9 »	10 »
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	34 »	38 »

La Revue et Gazette Musicale paraît le dimanche et le jeudi de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la *Revue et Gazette Musicale de Paris*, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; et chez tous les marchands de musique de France.

Prix d'abonnement à la *Revue et Gazette Musicale*, 30 fr. par année.

IL SERA DONNÉ CHAQUE MOIS UNE LIVRAISON des *ARCHIVES CURIEUSES DE LA MUSIQUE*, et un *fac simile* de l'écriture de musiciens célèbres.

ANNONCES : 50 c. la ligne de 28 lettres.

Paris, Dimanche 1 décembre 1839.

SOMMAIRE. Les Pseudonymes. — Jérôme Frescobaldi, par Fétis père. — Le Puff musical. — Fête de Sainte-Cécile, à Arras. — Nouvelles. — Annonces.

MM. les abonnés recevront avec le présent numéro : *Les Archives curieuses de la musique*, musique de chambre, quatrième livraison.

LES PSEUDONYMES.

La pseudonymie, qu'on pourrait appeler la *pseudonymomanie*, est une des maladies des écrivains de ce siècle. Cette maladie a pour principe une excessive vanité ou une grande modestie. Il y a pour ou contre la pseudonymie des raisons aussi diverses qu'il y a de diversité dans les physionomies, dans les esprits et les caractères. La pseudonymie a ses nuances, elle se divise et emploie alternativement l'anonyme ou la lettre initiale vraie ou fausse. On prend un pseudonyme par pudeur, par crainte de la publicité, par lâcheté, désir de vengeance; pour se donner le singulier plaisir de dire tout le contraire de ce qu'on a avancé précédemment. Les noms de plusieurs de nos honorables députés ne sont que les pseudonymes des discours écrits qu'ils prononcent à la tribune; et ces discours ne sont pas les seuls enfants en ce genre qui aient des pères pseudonymes.

A en juger par quelques épigrammes de Martial et par les déclamations de Quintilien, il paraît que les auteurs pseudonymes étaient vus de très mauvais œil à Rome.

Tertullien, cet âpre et fougueux athlète du christianisme, qui s'indignait de la moindre apparence de faiblesse, tonna avec force contre les écrivains pseudonymes de son temps, ce qui ne les empêcha pas de se livrer à toutes les folies de ce bal masqué littéraire, politique et religieux. Les modernes ne le cèdent en rien aux anciens sur ce plaisir de déguiser son esprit. Pascal est celui qui, dans le XVIIe siècle, a jeté le plus d'éclat sur la pseudonymie sous le nom du père Louis de Montalte, dans ses fameuses Lettres provinciales écrites aux jésuites.

On formerait une riche bibliothèque de tous les ouvrages qui ont été publiés sous le voile de l'anonyme et du pseudonyme depuis que le papyrus, le stylet, le papier, le parchemin, l'encre, l'imprimerie et la parole ont été donnés à l'homme pour déguiser sa pensée, suivant le dire de feu l'honorable M. de Talleyrand. Nous pensons qu'il y a dans la bibliographie un dictionnaire des pseudonymes. Cet ouvrage ne doit pas être médiocrement curieux à lire.

Il est des esprits fermes et droits qui entrent dans la carrière littéraire d'une allure haute et fière, armés de toutes pièces, mais la visière levée, et qui dès l'abord

Ont dit : je suis Oreste, ou bien Agamemnon.

MM. de Chateaubriand, Lemercier, Béranger, Victor Hugo, de Vigny n'ont pas marchandé pour jeter leur nom au public sans hésitation, sans arrière-pensée. Ce n'est point à dire que des écrivains de génie et de talent ne se sont point servis avec bonheur du pseudonyme. L'auteur de *Waverley* et des *Puritains d'Écosse* nous en a donné la plus éclatante preuve. Au reste, il est digne de remarque que lorsqu'un auteur est atteint et convaincu d'avoir du génie, le voile dont il s'enveloppe finit toujours par se déchirer et ne fait que plus vivement resplendir son nom.

Il serait amusant d'entendre les confessions de tous les auteurs qui se croient obligés d'écrire sous un autre nom que le leur. Que de révélations curieuses! de faiblesses, d'or-

gueil et de passions haineuses on apprendrait ! et peut-être aussi de méfiance de soi, car il ne faut pas faire l'humanité plus méchante qu'elle n'est. Nous avons entendu développer la doctrine de notre ami Éléonore de Vaulabelle à ce sujet : c'était assurément chose originale et curieuse. Connaissez-vous, lecteurs, mon ami de Vaulabelle ? — Mais... oui, un peu..., pas beaucoup, cependant. — Cela se conçoit. Vous saurez, d'abord, qu'il existe dans le midi de la France, près de Toulouse, sous le beau ciel de l'Occitanie, comme disait jadis M. Baour de Lormian, un poëte élégiaque de l'école de Parny, et nommé M. de Labouisse, qui, comme son maître en l'art de plaire et de rimer, ne s'est pas contenté de célébrer son Éléonore, devenue madame son épouse, mais qu'il a encore voulu chanter toutes les Éléonores qui se sont acquis par leurs talents ou leurs amours quelque peu de célébrité. Or, ayant vu surgir de la presse le nom d'Éléonore de Vaulabelle, notre poëte-biographe écrivit à cette ou cet Éléonore, comme Damis dans la *Métromanie* qui envoie de tendres vers à Francaleu, caché sous le pseudonyme de mademoiselle de Mériadec de Quimpercorentin, pour lui demander toutes sortes de renseignements sur sa célébrité, le prenant aussi pour une dixième muse du nom d'Éléonore. Nous ne savons pas précisément si c'est ce plaisant quiproquo qui a engagé le journaliste, auteur dramatique et romancier, à se lancer dans la pseudonymie ; quoi qu'il en soit, nous lui avons entendu plaider d'une manière plaisante, singulière et cependant logique, les droits et avantages d'écrire sous l'inspiration et la protection de plusieurs pseudonymes. Je ne voudrais pas appuyer de mon nom véritable, dit-il, d'une façon assez rationnelle, tel article de journal trop louangeur, tel roman qui n'est pas suffisamment moral ou telle pièce de théâtre que je me suis cru obligé de livrer aux murmures, pour ne pas dire plus, d'un parterre peu poli. Ainsi, je me nommerai tour-à-tour Ernest Després, ou Jules Cordier, ou Théodose Scavronski, ou de toute autre appellation fantasque qu'il me plaira prendre. Nous ne connaissons pas, dans le Code pénal, d'article qui défende d'agir ainsi.

Cet emploi, quelque peu original de la pseudonymie, ne peut guère nuire qu'à celui qui en fait usage de cette façon, et qui dissémine ainsi en parcelles la réputation qu'une somme d'ouvrages pourrait lui faire sous un seul nom ; et si, comme nous l'avons dit, un esprit supérieur se cache sous un pseudonyme, l'éclat de son talent le trahit tôt ou tard. Qui ne sait maintenant dans Paris, ou du moins dans le monde littéraire, que madame Dudevant voulant, peut-être, réhabiliter un nom célèbre par un patriotique assassinat, ou en illustrer la moitié d'un qui lui fut cher, a pris le pseudonyme de Georges Sand ?

Horace de Saint-Aubin et M. de Vieillerglé ont disparu depuis long-temps sous la particule non moins pseudonymique qui précède le nom de Balzac. M. Amédée Pichot, qui a dirigé quelque temps la *Revue de Paris*, et qui préside maintenant aux destinés de la *Revue britannique*, s'est caché fréquemment sous les noms anglais de Pickerhill et de Shéridan junior. Bien avant lui, M. de Jouy s'était affublé d'une robe et du nom maniéré d'Hermite de la Chaussée-d'Antin. Quelque temps après la célébrité de M. de Jouy apparut celle de M. Jules Delahaye, sous le pseudonyme de M. de Saint-Aure, auteur de l'*Hygiène des hommes de lettres*, suivi des *Aventures de la belle Maure*, et de *M. Popot*, ouvrages d'un génie incompris, au dire de quelques uns, et qui aurait dû venir au monde cent ans plus tôt ou plus tard, ou qui auraient peut-être mieux fait de n'y pas venir du tout.

Nous pensons aussi avec beaucoup de monde qu'il aurait été fort égal à la généralité des lecteurs que M. Guédon ou Furcy conservât l'un de ces noms, ou tous les deux, au lieu de prendre celui de Mortonval qui ressemble un peu à un nom de comédie, et sous lequel il a fait quelques romans qui ne sont pas sans mérite.

Sous le nom de Mélesville, qui sent un peu la pièce de théâtre également, M. Duveyrier l'aîné a fait représenter, presque toujours en société avec M. Scribe, qui, lui aussi, a commencé avec le prénom d'Eugène, mais qui bientôt a pris franchement son nom devenu comme un talisman, une foule de vaudevilles, d'opéras et de mélodrames qui lui ont donné la réputation d'auteur dramatique sage, propre dans ce qu'il a fait, mais d'une imagination plus tranquille que brillante, et qui s'est plutôt voué au culte de Plutus et de Mercure, dieux calculateurs, qu'à celui d'Apollon inspirateur.

Prenant pour interprètes de quelques sentiments libéraux comme on en émettait facilement sous la restauration, un M. de Fongerais qui, soi-disant, faisait une sorte d'opposition, MM. Dittmer et Cavé, par un livre intitulé : *les Soirées de Neuilly*, et par une conduite adroite, ont louvoyé entre tous les ministères qui se sont succédé depuis 1830, et poussent maintenant leur barque administrative vers le conseil d'état.

M. Loève Weimar en se servant aussi de la pseudonymie dans la *Revue des deux Mondes*, et faisant partir ses lettres sur les hommes d'état du *West and review*, recueil qui n'existait pas, est arrivé aussi aux emplois par une opposition sagement calculée. Il avait fait aussi, comme les deux administrateurs que nous venons de citer plus haut, un recueil de nouvelles dramatiques en société de M. Emile Vanderburch, intitulé : *la Marquise de Chamilly*.

M. Beyle, qui avait un heureux nom par sa consonnance, si ce n'est par l'orthographe, a préféré donner de la réputation à celui de Stendhal par une vie de Rossini et plusieurs écrits sur la musique.

Un pauvre jeune écrivain au style élégant, facile et pur, du nom de Fontaney, a emporté prématurément dans la tombe le pseudonyme de lord Feeling dont il s'était servi pour écrire un intéressant tableau de l'Espagne actuelle.

Le pseudonyme de Michel Raymond a représenté une maison commerciale et complexe sous la raison réelle de Raymond Brucker et Michel Masson, qui a produit le *Maçon*, roman de mœurs populaires et vraies qui a obtenu du succès il y a quelques douze ans ; puis, sous la même appellation sont venues *les Intimes*, par Raymond Brucker et Léon Gozlan ; puis Raymond Brucker a fait des romans tout seul, son collaborateur Michel Masson a fait de même, et la pseudonymie de Michel Raymond s'est évanouie ainsi.

Vous savez ensuite, car cela est le secret de la comédie, que le bibliophile Jacob se nomme en réalité M. Paul Lacroix ; que Jonathan le Visionnaire n'est autre que M. Saintine, l'auteur de *Picciola*, du *Mutilé*, et de l'*Ours et le Pacha* ; que M. Pyat, l'un des auteurs d'*Une révolution d'autrefois*, s'est manifesté dans le monde littéraire, nous ne savons pourquoi et avec quoi, sous le nom de Jules Mayrey ; que le libraire Samuel Bach s'appelle M. Ferrière ; Hens Werner, Henry Blaze, Louis Vernoud, Eugène Guinot, ou peut-être Arnould Fremy ; que Jules Janin s'est passé la fantaisie dans un journal passé, la *Chronique de Paris*, de se nommer André.

Si l'on nous demandait encore pourquoi M. de Sainte-Beuve, anatomiste littéraire, profond et exercé, a publié un recueil de vers intimes délicieux sous le nom de Joseph Delorme, nous ne saurions trop le dire, à moins de voir en cela un caprice de poëte. M. Marie Aycard peut-il faire valoir la même raison pour s'appeler quelquefois Jean Louis, et M. Goubault pour se nommer Dinaux ? Nous ne saurions non plus résoudre cette grande question.

Si, à ce plaisir aussi puéril qu'inutile de pseudonymie, à cette mascarade, à ce tohu-bohu, à ce brouillamini de noms, vous ajoutez l'abus des lettres iniales, c'est à ne pas s'y reconnaitre. Un de mes amis intimes a usé si largement de cette signature dans le journalisme qu'il a employé à ce jeu tout l'alphabet. Après avoir manifesté ses idées sous les dénominations de Diaz, de J. J. J., de Schob, diminutif de Schobærlichneraasfeldenberg et de beaucoup d'autres pseudonymes, il est revenu aux initiales de son véritable nom, H. B., qui représentent Henri Blanchard; mais voyez la fatalité de la similitude des initiales! voilà que plus d'une douzaine de personnes dont les noms commencent aussi par un H. et un B., réclament en disant qu'on leur attribue de certains articles d'un esprit incisif, acerbe dont elles refusent ou repoussent la responsabilité. Et en effet, s'il prend la fantaisie à mon ami intime Henri Blanchard, sous le voile transparent des initiales de son nom, de critiquer un pianiste à la mode ou qui passe de mode, MM. Henri Bertini, Henri Berton, Herbinot Blanquefort, Hérold Bamberg, Hippolyte Bonnelier, Henri Bonald, ainsi que madame Herminie Bonnechose et mademoiselle Hersilie Bonnefond, qui ont déjà réclamé, car ces dames écrivent à ce qu'il parait dans divers journaux d'art, viendront protester de nouveau contre l'H et le B. Ce n'est pas tout encore: MM. Henri Berthoud, Henri Blaze, Hector Berlioz et d'autres homonymes qu'il serait trop long de citer, peuvent fort bien ne pas partager les doctrines du critique en question, comme ledit critique peut n'être pas tout-à-fait charmé qu'on lui attribue la façon d'écrire du premier en style flamand et soporifique; qu'on lui prête les idées arrêtées, neuves, hardies, mais quelque peu bizarres du second, et la manière d'écrire métaphysico-musicale du troisième.

Par toutes ces raisons, je pense qu'il faut prêcher une croisade contre la pseudonymie, la proscrire comme les hommes éminents de l'antiquité que nous avons cités au commencement de cet article, l'ont fait.

Que Timon le mysanthrope, fort mal déguisé par son costume grec, vienne donc sous le nom de M. de Cormenin, qui est mieux apprécié et plus aimé que celui de Timon, inviter l'ex-muse de la patrie, madame Delphine Gay de Girardin, fort inutilement habillée en vicomte Charles de Launais, à danser une contredanse pour le carnaval prochain, et lui persuader qu'il n'y a pas d'anthropophages parmi ses confrères les journalistes, mais bien des propagateurs ardents et infatigables des droits de l'humanité et de la bonne critique littéraire ou musicale.

PIERRE LEFRANC, *de Perpignan.*

ARCHIVES CURIEUSES DE LA MUSIQUE.

MUSIQUE DE CHAMBRE.

La livraison des *Archives curieuses* que nos abonnés reçoivent aujourd'hui, contient plusieurs fugues et toccates de Frescobaldi. — Nous avons cru devoir, à cette occasion, reproduire le beau travail historique sur ce célèbre organiste, écrit par M. Fétis, et qui fait partie de sa *Biographie universelle des musiciens*, ouvrage important dont le savant fondateur de la *Revue musicale* termine actuellement les derniers volumes, et dont nous rendrons ultérieurement un compte détaillé. En même temps nous appelons l'attention de nos lecteurs sur cette grande et savante musique, type immuable de la bonne musique d'orgue, et dont on ne saurait trop proposer l'étude aux artistes français.

JÉROME FRESCOBALDI.

Frescobaldi (Jérôme), le plus habile, le plus savant et le plus célèbre organiste de la fin du seizième siècle, et de la première moitié du dix-septième, est né à Ferrare, comme le fait voir positivement l'inscription suivante qui accompagne son portrait gravé: *Hyeronimus Frescobaldus Ferrariensis, organista ecclesiæ D Petri in Vaticano*, etc. Il y a moins de certitude à l'égard de l'époque où il a vu le jour. Le portrait dont il vient d'être parlé est placé en tête du premier et du deuxième livre des *Toccate, Canzone*, etc., de cet artiste, publiés en 1637, et il est dit dans l'inscription que Frescobaldi était représenté à l'âge de trente six ans. Hawkins avait tiré de là l'induction qu'il avait dû naître vers 1601 (*A general history of the science and practice of music*, t. IV, p. 174), et il avait été copié par Gerber dans son premier Dictionnaire des musiciens, et par Choron et M. Fayol. Depuis lors, Gerber ayant eu connaissance de l'édition publiée à Rome, en 1627, du deuxième livre des Toccates, etc., à laquelle est ajouté le même portrait, avec la même inscription, il en a conclu, dans son nouveau Lexique, que Frescobaldi était né en 1591. Cette date, bien que rapprochée de la véritable, n'est cependant pas assez reculée, car les premières productions de ce célèbre organiste, publiées en 1608, annoncent trop de talent et de connaissance de l'art d'écrire pour être l'ouvrage d'un jeune homme de dix-sept ans. D'ailleurs, le portrait avec la date dont il s'agit se trouve placé pour la première fois dans l'ouvrage qui a pour titre: *Capricci sopra diverse sogetti*, et dont la première édition a été publiée à Rome en 1624. La date réelle de la naissance de l'artiste doit donc être 1587 ou 1588, en sorte qu'il aurait eu environ vingt ou vingt-un ans à l'époque de la publication de son premier ouvrage. D'un autre côté, elle ne peut remonter davantage, car on voit par une brochure écrite de Rome le 1er octobre 1639 par l'abbé Maugars, prieur d'Ernac, et publiée sous le titre de *Réponse à un curieux sur le sentiment de la musique d'Italie* (sans date ni nom de lieu, in-12), que Frescobaldi était alors dans toute la puissance de son talent, et qu'il excitait la plus vive admiration parmi les Romains. Della Valle dit aussi, dans le discours sur la musique de ce temps (œuvres de J. B. Doni, t. II, p. 259), daté du 16 janvier 1640, que Frescobaldi, qui alors vivait, était *un Hercule* placé dans Saint Pierre, et qu'il frappait d'étonnement ceux qui l'entendaient. Or, il est vraisemblable que l'artiste dont le talent avait tant de puissance, devait être jeune encore, et ne pouvait avoir plus de 53 ou 54 ans.

Augustin Superbi et Quadrio nous apprennent que Frescobaldi eut pour maître de musique Alexandre Milleville, né comme lui à Ferrare, et qui fut un des artistes les plus distingués de son temps, comme organiste et comme compositeur. Quadrio ajoute que Frescobaldi possédait une si belle voix dans sa jeunesse, et chantait avec tant de goût, que les amateurs de musique le suivaient de ville en ville pour avoir le plaisir de l'entendre. Superbi dit (*Apparato degli Uomini illustri della citta di Ferrara*, p. 133) que cet artiste possédait déjà dans sa jeunesse une grande habileté sur l'orgue, qu'il se rendit dans les Pays-Bas, où il séjourna plusieurs années, qu'il alla ensuite à Milan, et enfin à Rome. Ces faits sont démontrés par une publication dont l'existence a été ignorée jusqu'ici, et qui fournit à ce sujet un renseignement intéressant. Cet ouvrage, dont un exemplaire se trouve à Paris dans la bibliothèque de M. Farrenc, ancien éditeur de musique et amateur de littérature musicale, a pour titre: *Di Girolamo Frescobaldi il primo libro de madrigali a cinque voci, nuovamente composti e dati in luce. In Anversa appresso Pietro Phalesio*, 1608, in-4° oblong. L'épître dédicatoire de Frescobaldi à l'arche-

vêque de Rhodes, Guido Bentivoglio, est datée d'Anvers, le 10 juin 1608. On ne peut douter que ces madrigaux ne soient le premier ouvrage de l'organiste de Ferrare; il devait être âgé d'environ vingt ou vingt-un ans à l'époque de leur publication. Dans la même année, il se rendit à Milan et y fit paraître un autre ouvrage qui porte aussi la date de 1608, et qui dut être imprimé entre les mois de juillet et de décembre.

On ne sait pas s'il demeura long-temps en cette ville, car les renseignements manquent absolument sur les événements de sa vie depuis 1608 jusqu'en 1614, où on le trouve à Rome. Il y a lieu de croire cependant qu'il y revit son maître Milleville, car on sait que ce fut avec lui qu'il se rendit à Rome. Ce fut aussi dans cet intervalle qu'il acquit, comme organiste, la grande réputation qui le fit choisir pour le service de l'orgue de Saint-Pierre du Vatican. Telle était sa renommée, qu'un auditoire de trente mille personnes se réunit dans cette église la première fois qu'il s'y fit entendre (V. Baini, *Memorie stor. crit. della vita e delle opere di G. P. da Palestrina*, t. I, nº 250). Cet événement dut se passer au plus tard en 1614, car l'épître dédicatoire du premier livre de Toccates de Frescobaldi, au cardinal duc de Mantoue et de Montferrat, est datée du 22 décembre de cette année, et l'on voit par le titre de la première édition de l'ouvrage, publié en 1615, que déjà l'auteur était organiste de Saint-Pierre. Il est donc évident que c'est à tort que Hawkins (*Hist. of music*, t. IV, p. 174, a dit que cet artiste obtint cette place vers l'âge de trente-trois ans, car il devait être alors dans sa vingt-cinquième ou dans sa vingt-sixième année. Les erreurs contenues dans l'article *Frescobaldi*, du Lexique universel de musique publié par M. Schilling, ne sont pas moins évidentes; il y est dit que l'artiste retourna à Rome en 1627, et qu'il obtint la place d'organiste de Saint-Pierre vers 1630; or, il n'est point retourné dans cette ville, car il n'y avait jamais été avant de s'y rendre pour être organiste au Vatican; il y était en 1614, et depuis lors on l'y retrouve toujours, si ce n'est peut-être en 1630, qu'il aurait quitté cette ville pour faire un voyage à Florence, où il a publié : *Il primo libro, arie musicali*.

On lit aussi, dans le même article, que la date de la mort de Frescobaldi est inconnue, mais qu'il y a lieu de croire qu'il cessa de vivre dans les quarante premières années du XVIIe siècle : autre erreur démontrée par ce que dit Della Valle, et surtout par le voyage de Froberger à Rome pour prendre de ses leçons, et qui ne revint en Allemagne qu'en 1654, après avoir séjourné trois années près de son maître, aux frais de l'empereur Ferdinand III. Il est donc certain que Frescobaldi n'a pas dû cesser de vivre avant cette époque, ou que la date de sa mort a précédé de peu de temps le retour de Froberger dans sa patrie.

Voilà bien du pédantisme pour des dates en apparence assez indifférentes; mais l'artiste dont il s'agit fut un si grand homme, que j'ai cru devoir faire quelques efforts pour donner à sa biographie des bases plus positives que celles dont on s'est servi jusqu'à ce jour.

Les compositions de Frescobaldi que nous possédons nous dispensent de recourir aux éloges de ses contemporains pour nous faire une juste idée de son mérite; elles démontrent qu'il fut un de ces hommes rares dont l'influence sur l'art de leur époque est irrésistible. Hawkins a dit (t. IV, p. 174 et 175) qu'il fut le premier Italien qui joua des fugues sur l'orgue; Gerber, Choron et Fayolle, le Lexique universel de musique, et d'autres encore, n'ont pas manqué de copier cette faute, parce que rien n'est plus rare qu'une connaissance réelle de l'histoire de la musique. Si ces écrivains avaient examiné les pièces d'orgue d'André et de Jean Gabrieli, qui ont précédé Frescobaldi, ils y auraient trouvé des fugues à trois ou quatre parties aussi bien que dans celles de l'organiste de Saint-Pierre. La seule différence est que les fugues d'André Gabrielli sont *réelles*, c'est-à-dire sans mutation dans la *réponse* du *sujet*, parce que la tonalité du plain-chant prévalait encore de son temps, tandis que la plupart des fugues de Frescobaldi, basées sur la tonalité de la note sensible, sont *tonales*, c'est-à-dire régulièrement modulées, et plaisent davantage à notre oreille, accoutumée à ce système de tonalité moderne. C'est à cette cause aussi qu'il faut attribuer l'harmonie gracieuse et piquante qu'on remarque dans les canzoni, les caprices et les toccates de ce célèbre artiste; et l'on ne peut mettre en doute que cet avantage, non moins que la féconde imagination empreinte dans les développements de ses sujets, n'ait contribué à sa célébrité. Samuel Scheidt, son contemporain, grand organiste aussi, et génie d'invention, est à peine connu, si ce n'est de quelques érudits, parce que ses pièces, bien que remarquables par leur mérite, sont toutes écrites dans la tonalité ancienne. Cette tonalité, admirable dans la musique religieuse et vocale, par sa noblesse et son calme, est presque un contre-sens dans la musique instrumentale, dont les allures sont vives, et qui devient monotone quand on n'y remarque pas de modulations inattendues. Frescobaldi s'est conformé à la tonalité du plain-chant dans ses *Magnificat*, hymnes et antiennes, dont il a traité les sujets d'une manière grave et convenable au service divin; dans ses pièces, son style est tout différent de ce qu'il est dans les canzoni et dans les toccates.

Les plus grands artistes paient quelquefois un tribut au goût de leur temps, ce goût fût-il des plus mauvais : Frescobaldi offre un exemple de ces sortes d'erreurs dans ses *Ricercari e canzoni francesi sopra diversi oblighi*, publiés à Rome en 1615. Ces caprices sont destinés à être exécutés sur l'orgue et joués par divers instruments. Ils sont écrits à deux, trois ou quatre parties. Le plus grand nombre est digne de l'auteur, mais on en trouve quelques uns entachés des folies imaginées par quelques compositeurs de son temps. Le trente-quatrième, par exemple, est établi sur l'obligation qu'aucune des quatre parties ne marche par degrés conjoints; le trente-septième est un caprice chromatique avec des ligatures qui doivent toutes se résoudre en montant, ce qui produit de fort mauvaises successions d'harmonie; dans le trente-huitième, il faut que l'organiste, en exécutant les quatre parties écrites, trouve à placer une cinquième partie, composée de huit notes qui doivent toujours être répétées, et cette partie doit être chantée par lui. Ces tours de force et ces énigmes ne sont point l'objet de l'art.

Tous les renseignements qui ont été donnés jusqu'ici sur les œuvres de Frescobaldi sont incomplets ou inexacts : Voici ceux que j'ai pu me procurer. 1º *Di Girolamo Frescobaldi il primo libro di madrigali a cinque voci, nuovamente composti e dati in luce. In Anversa, appresso Pietro Phalesio*, 1608, in-4º obl. 2º *Il primo libro, Fantasie a due, tre e quatro*. Milano, 1608, in-4º. 3º *Ricercari e canzoni francesi, fatti sopra diversi oblighi in partitura. Roma, Nicolo Borboni*, 1615, in-fol. L'ancien catalogue de Breitkopf indiquait, sous le nom de Frescobaldi, 59 *Ricercari a più sog. tti*; à la vente faite en dernier lieu par la maison Breitkopf et Haertel, à Leipsick, j'ai acquis cette œuvre, et j'ai vu que ce n'est qu'une ancienne copie manuscrite de l'ouvrage précédent. 4º *Toccate e partite d'intavoltura di cembalo di Girolamo Frescobaldi, organista di San-Pietro in Roma*. Roma, Nicolo Borboni, 1615, in-fol.; gravé sur des planches de cuivre. La partie de la main droite est sur une portée de six lignes; celle de la main gauche est sur une portée de huit lignes; ce mode d'impression ajoute beaucoup de difficultés, pour la lecture,

à celles qui existent dans la musique de Frescobaldi. Les principaux ouvrages de ce maître sont gravés de la même manière; il est regrettable qu'on n'eu ait pas publié d'édition plus commode, afin de perpétuer le souvenir du talent d'un si grand artiste. J'ai vu une deuxième édition de cet ouvrage datée de Rome 1627; ou plutôt, cette édition n'est pas réelle, car je l'ai comparée à la première, et je les ai trouvées semblables dans certains accidents de la gravure qui démontrent l'identité : le frontispice seul a été changé. Mais on trouve dans les exemplaires de 1627 le portrait qui n'est pas dans ceux de 1615. Les planches de cette première édition ont encore été reproduites dans une troisième, mais cette fois avec une addition de 25 pages. Cette édition a pour titre : *Toccate d'intavolatura di cembalo ed organo, partite di diversi arie; correnti, balletti, ciacone, passacagli.* Rome, 1637, in-folio, avec le même portrait. Le P. Martini indique une dernière édition sous la date de 1657; c'est sans doute une faute d'impression; il faut lire 1637. 5° *Il secondo libro di toccate, canzoni, verso d'inni, Magnificat, gagliarde, correnti ed altre partite d'intravolatura di cembalo ed organo.* Rome. Nicolo Borboni, 1616, in-fol. Les planches de cette édition ont été reproduites comme deuxième et comme troisième éditions, en 1627 et 1637, avec de nouveaux frontispices et le portrait. Hawkins a donné, dans le quatrième volume de son Histoire de la musique (p. 176 et suiv.) un canzone varié tiré de ce livre, et traduit en notation moderne; j'ai aussi tiré de cet œuvre, pour mon livre intitulé *La science de l'organiste*, un autre canzone varié, et *l'Ave maris stella*, morceau d'une perfection achevée, où le sujet est traité dans une suite de versets, et qui est terminé par une belle fugue. 6° *Capricci sopra diversi sogetti.* Rome, 1624, in-fol. C'est avec cet ouvrage que le portrait de Frescobaldi a paru pour la première fois; on a vu précédemment que l'artiste avait alors trente-six ans. La deuxième édition a été publiée à Venise, en 1626, et la troisième, dans la même ville en 1641. 7° *Il primo libro delle canzoni a 1, 2, 3, 4 voci, per sonare, o per cantare con ogni sorte di stromenti.* Rome, 1628, in-4°, parties séparées. Bartholomeo Grassi, élève de Frescobaldi et organiste à Sainte-Marie in Aquirlo, à Rome, a publié dans la même année en cette ville le même ouvrage en partition, sans paroles; une autre édition de son travail a paru à Venise en 1634, in-4°. Le lexique universel de musique de M. Schilling tombe dans une singulière inadvertance, en disant que ce fut à Londres que Grassi publia son édition. Gerber cite : *In partitura, il secondo libro delle canzoni a 1, 2, 3 e 4 voci. Per sonare con ogni sorte di stromenti.* Je n'ai vu l'indication de ce deuxième livre nulle part; je doute de son existence. 8° *Il primo libro, Arie musicali.* Firenze, 1630. C'est cet ouvrage, cité par le P. Martini, qui m'a fait dire que peut-être Frescobaldi a fait un voyage à Florence vers 1630. 9° *Fiori musicali di Toccate, Kyrie, canzoni, capricci e ricercari in partitura per sonatori con basso per organo.* Rome, 1635. Cette collection de pièces a été réimprimée à Venise, dans la même année. Walther indique des motets de Frescobaldi pour une, deux, trois et quatre voix; je ne les connais pas. Clementi a publié quelques fugues de Frescobaldi, dans sa belle collection de pièces pour le clavecin et l'orgue, Londres (sans date), 4 vol. in-4° obl.

FÉTIS père,
Directeur du Conservatoire de Bruxelles.

LE PUFF MUSICAL.

La Presse qui, comme on sait, est le journal modèle, et qui a fait une comédie pour prouver aux journalistes toute l'étendue de leurs devoirs, s'est amusée toute la semaine à parler musique, comme on parle de couleur aux Quinze-Vingts, mais cependant d'une façon moins désintéressée et moins loyale. Pour un franc cinquante centimes par ligne, ce qui est fort cher, un franc cinquante centimes qu'on lui donne, entendons-nous, *la Presse* a imaginé d'illustrer à tout jamais, et jusqu'à concurrence d'une centaine d'écus chacun, MM. Troupenas et Henri Herz; l'un, toujours pour ses un franc cinquante centimes la ligne, est le plus grand marchand de musique passé, présent et à venir. MM. Meissonnier, Paccini, Richault, Schonenberger, Delahante, Lemoine, Cotelle, etc., etc., qui ne veulent pas payer un franc cinquante centimes par ligne à *la Presse*, sont de véritables épiciers, comparés à M. Troupenas. La musique qu'ils publient est bonne tout au plus pour les orgues de Barbarie, et encore avec la permission de M. Troupenas, l'inventeur de Thalberg et de Rossini. Quant à M. H. Herz, pour son argent il a été tout aussi bien traité que M. Troupenas. Grâce à ses fameux un franc cinquante centimes, M. H. Herz est un aussi grand musicien dans son genre, que M. Troupenas est un grand marchand de musique dans son espèce. Thalberg, Liszt, Dochler, Chopin, Kalkbrenner, Moschelès et madame Pleyel savent à peine jouer du piano, si vous les comparez à M. H. Herz. Quant aux pianos qu'il fabrique, les pianos d'Erard, de Pape et de Pleyel ne sont que des épinettes en comparaison des pianos de M. Herz. Sans nul doute, voilà bien des éloges pour un franc cinquante centimes, et pour que *la Presse* use ainsi de son crédit sur ses lecteurs, s'il y a crédit et lecteurs, il faut que M. H. Herz et M. Troupenas aient un peu usé de leur argent.

Voici, au reste, le double échantillon de ces deux *puff*.

PUFF TROUPENAS.

Dans un précédent article, nous avons promis à nos lecteurs de nous livrer à un examen attentif des nouvelles publications musicales et de guider leur opinion souvent incertaine sur le choix qu'ils ont à faire. N'est-ce pas rendre un service véritable aux personnes qui se livrent à la musique par étude ou par goût que de les protéger contre cette avalanche de publications qui leur font éprouver tant de déceptions et de mécomptes? L'envahissement du domaine musical par une foule de productions froides, décolorées, et souvent défectueuses, fait naître dans le public un juste sentiment de défiance; on hésite à acheter la musique nouvelle, et cela parce que plusieurs fois on a été trompé par des éloges complaisants. Un tel état de choses nuirait véritablement à l'essor et au développement de la musique, si un petit nombre d'éditeurs intelligents et instruits, gardiens fidèles des plus saines traditions musicales, n'apportaient une juste sévérité dans le choix de leurs publications et les soins les plus éclairés dans la manière de les éditer.

Au premier rang de ces éditeurs se trouve la maison Troupenas. L'établissement de cette maison a imprimé au commerce de la musique un mouvement et une importance qu'on ne soupçonnait point encore. M. Troupenas fut le premier qui apprécia tout le parti qu'une main habile pouvait tirer d'une composition musicale exploitée avec intelligence, et tandis qu'avant lui les auteurs des meilleurs ouvrages retiraient avec peine quelques faibles produits de leurs œuvres, il offrit aux compositeurs un prix digne de leurs productions; de nobles travaux eurent enfin une noble et généreuse rémunération : toutefois, il ne s'attacha qu'aux ouvrages qui révélaient un de ces mérites vrais et durables que le temps consacre. M. Troupenas, musicien distingué lui-même, alliant des connaissances spéciales à un goût sûr et correct, réunissait les qualités nécessaires pour juger les publications qu'il offrait au public. En veut-on la preuve? Thalberg arrive en France, ce Thalberg que nous avons tous applaudi; mais il arrive inconnu. Personne ne

désire graver les ouvrages de ce pianiste que l'on ne connait pas; personne ne veut les acheter! Thalberg se fait entendre à M. Troupenas. Celui-ci comprend de suite cet artiste, ce qu'il est, ce qu'il vaut; il embrasse d'un coup d'œil l'avenir réservé à Thalberg, et traite avec lui à un prix élevé, afin de s'assurer pour long-temps les compositions du célèbre pianiste!

Il ne faut donc pas s'étonner si, depuis quinze années, les meilleurs ouvrages de musique ont été édités par la maison Troupenas. Nous citerons: *Guillaume Tell*, le chef-d'œuvre de notre siècle, *la Muette de Portici*, le premier des opéras français, *le comte Ory*, *le siége de Corinthe*, *le Pré aux Clercs*, *la Fiancée*, *Fra Diavolo*, *le Cheval de Bronze*, et tout récemment encore *l'Ambassadrice*, *le Domino Noir* (1). Ces deux délicieux opéras d'Auber sont du petit nombre de ceux qui attirent la foule à l'Opéra-Comique. *Le Domino Noir*, arrivé à la 154e représentation, jouit toujours d'une vogue immense, et cet éclatant succès constate cet attrait irrésistible qui s'attache, ainsi que nous l'avons dit précédemment, à la mélodie et à la grâce que nous recherchons dans la musique.

Dans un ordre de composition moins élevé, la maison Troupenas édite les œuvres complètes de M. de Bériot, le premier de nos jeunes violonistes, les romances de Labarre, celles de madame Malibran, qui jeta sur l'art musical plus d'éclat qu'elle n'en put recevoir, les ouvrages nouveaux composés pour la flûte par Tulou, les meilleures compositions de Henri Herz, artiste distingué et professeur habile dont nous aurons l'occasion de parler prochainement. Tous ces noms, pris dans l'élite de nos compositeurs, témoignent encore de la part des éditeurs dont nous nous occupons, un goût éclairé. Peut-être est-il à regretter que, sacrifiant quelquefois aux fantaisies et caprices du public, la maison Troupenas ait publié des ouvrages légers, tout surpris de se trouver là, auprès des œuvres de Rossini, d'Auber, pages fugitives et éphémères à côté de pages sérieuses et impérissables; cependant elle ne domine pas moins, dans sa sphère élevée, le commerce de la musique. Aussi, puisque nous avons eu la pensée de vouloir donner quelques conseils à nos lecteurs, nous la compléterons en leur disant de s'adresser, pour tout ce qui concerne l'art musical, à cette maison, où se trouvent réunies les meilleures publications nouvelles, et où les choix sont d'autant plus faciles qu'ils sont complaisamment éclairés par les connaissances musicales des chefs de cet établissement.

(*La Presse*, 27 novembre.)

PUFF HENRI HERZ.

ÉCOLE SPÉCIALE DE PIANO.

A peine avait-on eu France l'idée du piano en 1784. Des clavecins aigres et discordants suffisaient pour des oreilles encore bien peu sensibles aux charmes de la mélodie. En 1819, le jury de l'Exposition n'eut à décerner que deux médailles; en 1834, quarante-huit concurrents se présentèrent; en 1839 on comptait à l'Exposition cent vingt pianos; ils occupaient près d'un arpent! Le public possède, en France, bien au-delà de cent vingt mille pianos à queue, carrés, verticaux. Afin de compléter le nombre des maisons particulières où cet instrument est adopté, il faut, tant est grande la division des fortunes, descendre très bas. Néanmoins, nous restons encore bien en arrière de l'Angleterre ou de l'Ecosse, où chaque fermier possède un piano pour ses filles.

La construction des pianos a fait d'admirables progrès entre les mains d'habiles artistes français; mais il fallait que l'étude de cet instrument se développât en même temps, et que l'art de jouer le piano ne fût plus le privilége d'un très petit nombre de personnes. Ce progrès a eu lieu, et nous en attribuerons la meilleure part à M. Henri Herz, qui, comme professeur, a puissamment contribué par ses ouvrages et par ses leçons à propager le goût du piano, et qui, comme facteur, a obtenu pour ses instruments une réputation non moins bien méritée. Depuis vingt ans, ce maître, quoique jeune encore, a formé de nombreux élèves, qui, répandus dans toutes les parties de l'Europe, y font revivre les meilleures traditions de l'art, grâce aux leçons de M. Herz et à la sûreté de la méthode qu'il a créée.

Après avoir acquis une profonde expérience de l'enseignement, M. H. Herz a reconnu qu'il lui restait quelque chose à faire pour divulguer plus promptement, et sur une plus vaste échelle, sa méthode et ses principes. Il a donc ouvert, dans la magnifique salle de concert qu'il a fait élever, un cours ou plutôt une *Ecole spéciale* de piano, destinée à devenir pour l'art le centre d'une active propagation. Cette idée devait être d'autant plus féconde en heureux résultats, que M. Henri Herz s'associait pour ce cours M. Jacques Herz, dont la réputation de professeur est si bien établie, et qui allait poursuivre ainsi dans ces leçons collectives le succès de ses leçons isolées. Aussi l'école de MM. Herz est-elle depuis une année le point de réunion de tous les jeunes pianistes, de ceux qui se destinent au professorat aussi bien que des simples amateurs. Quelques mots sur l'enseignement tel que MM. Herz le mettent en application justifieront la faveur qui doit s'attacher à cette *Ecole spéciale de piano.*

Les cours sont organisés de telle manière que chaque élève, indépendamment des morceaux d'ensemble exécutés en commun, reçoit des leçons particulières de MM. Henri et Jacques Herz. Ainsi, par une méthode rationnelle, sagement appliquée, les élèves trouvent dans ces cours tous les avantages de la leçon particulière et de la leçon collective: dans toutes deux l'action directe du professeur s'exerce toujours. Il convient d'ajouter encore que l'enseignement simultané, appliqué au piano, a le grand avantage d'exciter l'émulation, ce levier puissant du progrès en toutes choses, et de donner l'assurance nécessaire aux pianistes qui peuvent avoir l'occasion de se faire entendre.

En établissant sa salle de concerts, M. Henri Herz connaissait à l'avance l'heureux parti qu'il pourrait en tirer pour ses élèves. Dans le courant de l'hiver et à divers intervalles, il la met à leur disposition, et là, en présence des professeurs de piano les plus distingués, en présence de leurs parents, de leurs amis, les élèves les plus avancés peuvent mettre en évidence le talent qu'ils ont acquis. Nous nous rappelons les séances musicales qui ont eu lieu l'année dernière, et nous sommes convaincus que ces brillantes réunions de famille exercent les plus heureux résultats sur les études en devenant pour chaque élève un noble but d'émulation. Enfin, un concours général et public, présidé par les plus célèbres pianistes, termine les travaux de l'année. Toutes les branches de l'art musical feraient, sous le rapport de l'exécution, des progrès rapides, si elles avaient pour appui des *cours spéciaux* semblables à ceux dont MM. Herz ont si heureusement doté l'étude du piano.

(*La Presse*, 28 *novembre*).

FÊTE DE SAINTE CÉCILE A ARRAS.

MESSE EN MUSIQUE DE M. ELWART.

Comme nous l'avons annoncé dans un des derniers numéros de la *Gazette musicale*, la Société philharmonique d'Arras a célébré la fête de la patronne des musiciens avec beaucoup d'ensemble et d'éclat. Cent-vingt artistes et amateurs distingués placés sous l'habile direction de M. Bertrand, le chef d'orchestre de la Société, ont exécuté la messe composée par M. A. Elwart à l'occasion de la naissance du comte de Paris, et cette composition déjà très remarquée, soit à l'un des concerts du Conservatoire, soit à Saint-Eustache, a encore cette fois produit un très bel effet.

Le *Kyrie*, et surtout le *Credo*, ont enlevé tous les suffrages. Les journaux d'Arras donnent aussi beaucoup d'éloges à madames Bertrand, qui, chargée des solos de soprano, les a interprétés avec une voix délicieuse unie à un goût parfait.

Par une disposition assez bizarre, la belle messe de M. Elwart avait été précédée et suivie d'une ouverture de C. M. de Weber. Tout en louant ce choix sous le rapport musical, nous ne pouvons que nous joindre à l'un des spirituels organes de la presse d'Arras pour conseiller à la Société philharmonique de choisir plutôt dans les œuvres sacrés des grands maîtres que dans leurs productions lyriques, lorsqu'elle voudra ajouter à la solennité de Sainte-Cécile. Toutefois, nous devons d'autant plus la féliciter d'avoir cé-

(1) On a oublié *les Chaperons blancs* et *le Lac des fées*.
(*Note du rédacteur.*)

lébré notre patronne, que Paris, la ville musicale par excellence, n'a rien fait de semblable.

Les dames de la belle société d'Arras s'étaient réunies avec empressement à l'orchestre de la Société, et, d'après notre correspondant, leurs gracieuses et jolies voix ont contribué puissamment à cette cérémonie triste, à la fois religieuse et musicale.

Nouvelles.

*** Aujourd'hui l'Opéra donnera la quatre-vingt-quatorzième représentation de *la Juive*, d'Halevy. Il y a déjà quelque temps que le public du dimanche n'avait eu ce magnifique spectacle. Demain, lundi, la quatrième représentation de *la Xacarilla*, suivi de *la Sylphide* pour la continuation des débuts de la jolie et gracieuse mademoiselle Grahn, qui joue et danse ce rôle difficile de la manière assez distinguée pour nous rappeler les beaux jours de la Taglioni.

*** La semaine a été bonne pour l'Opéra et pour Duprez. Ce grand artiste, qui, la semaine dernière, avait si noblement relevé le gant de la critique, en chantant le rôle de *Guido* avec un charme sans égal, s'est maintenu à la même hauteur dans les *Huguenots*, dans la *Muette*. Jamais sa voix n'avait paru douée de plus de puissance ni de plus de fraîcheur. L'enthousiasme du public a répondu au talent du chanteur.

*** Le Théâtre-Italien donnera incessamment la *Nina de Coppola*. Mademoiselle Pauline Garcia remplira le rôle de *Nina*.

*** L'Opéra-Comique nous promet toujours *Eva*, pour les débuts de madame Manuel-Garcia. C'est attendre bien long-temps une cantatrice dont on dit beaucoup de bien, et un opéra qui n'est qu'une traduction de la *Nina de Coppola*.

*** Aujourd'hui dimanche, au Conservatoire, concert donné par M. Berlioz. On exécutera la grande symphonie avec chœurs, *Roméo et Juliette*, dont nous avons rendu compte dans notre dernier numéro.

*** Bériot a donné un brillant concert à Brünn, la ville natale de notre célèbre violon Ernst. Partout il excite l'enthousiasme.

*** On écrit de Rouen: Le bruit avait couru que madame Dorus-Gras devait quitter l'Académie royale de musique l'année prochaine, et sur ce, M. Nicolo, avec un zèle digne d'éloges, s'était mis en campagne pour tâcher de décider madame Dorus à préférer Rouen aux autres villes qui ne manqueraient pas de se la disputer. Malheureusement madame Dorus a répondu qu'elle ne quitterait pas le grand Opéra, et que, si elle le quittait jamais, elle n'accepterait aucun engagement en France. Rouen doit donc renoncer à un bien doux rêve.

*** En vertu d'un congé de dix jours, mademoiselle Nathan partira le 4 décembre pour Bruxelles, où elle chantera dans un concert au bénéfice des pauvres.

*** Une ancienne actrice de l'Opéra, et présentement à Bruxelles, mademoiselle Jawureck, quitte, une bonne fois pour toutes, le théâtre. Il paraît qu'elle a totalement perdu sa voix.

*** Une de nos plus jolies danseuses, mademoiselle Maria, est en ce moment à Vienne où elle obtient beaucoup de succès.

*** M. Rosenhain, dont les grandes et belles études, publiées récemment par M. Henri Lemoine, ont obtenu un si légitime succès que le premier tirage est déjà épuisé, est de retour à Paris, après avoir donné de brillants concerts à Francfort, Leipzig, Weimar, Dresde, et plusieurs autres villes.

*** M. Halle, ce jeune pianiste si distingué, est de retour à Paris, après un séjour de plusieurs mois en Allemagne, sa patrie.

*** M. C. Eisner, cor fort distingué, vient d'arriver à Paris. Sans doute il se fera bientôt entendre publiquement.

*** La douzième livraison des collections des ouvrages en style lié des grands maîtres anciens et modernes vient d'être mise en vente à Berlin; elle contient: un motet de G. A. Homilius, une fugue de Jomelli et une fugue de Gassmann.

*** On doit publier bientôt à Leipzig la troisième livraison d'un ouvrage du plus haut intérêt, intitulé: *La Littérature musicale depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours*, par Ferdinand Becker.

MESSIEURS les ARTISTES qui désirent donner des concerts sont prévenus que les vastes et beaux salons de l'Athénée central encyclopédique, situés Palais-Royal, 164, galerie de Valois, et rue de Valois, 13, leur seront loués à des prix modérés. Voir le Directeur.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Lille.* — Avant-hier on a donné le *Domino noir*. Cet ouvrage est un de ceux d'Auber qui abondent le plus en ces jolis motifs qui ont classé cet auteur au premier rang dans ce genre. Certes il ne faudrait pas deux représentations comme celle de mardi dernier pour dégoûter le public de cet opéra. Loin de nous cependant l'idée d'en faire retomber la faute sur l'orchestre, qui, sous l'habile direction de son excellent chef, M. Bénard, continue à mériter tous les suffrages, mais bien sur quelques artistes. Le rôle d'*Horace Massarena* est au-dessus des moyens de Cornélis et comme acteur et comme chanteur. Il faut que Labruyère prenne ce rôle ou que l'on abandonne cet ouvrage jusqu'à l'année prochaine, ce rôle étant un des plus importants du *Domino*. Mieux vaut encore abandonner tout-à-fait cet opéra que de le voir représenter d'une manière aussi médiocre pour ne pas dire plus.

*** *Clermont.* — Le vendredi 22 novembre, la Société philharmonique a tenu sa séance d'ouverture sous la présidence de M. Onslow. Un orchestre de soixante musiciens, conduit par M. Lefebvre, a exécuté avec vigueur et ensemble une symphonie de Beethoven. Quelques autres bons morceaux ont terminé ce concert intéressant.

*** *Saint-Malo.* — La fête de sainte Cécile a été célébrée dans cette ville par une messe en musique, exécutée sous la direction de M. Lecomte. Cet artiste a beaucoup de zèle et de talent, mais les moyens dont il dispose sont insuffisants. — La messe, de la composition de M. Nelet, est peu remarquable sous le rapport de la science et du style religieux, elle contient plusieurs motifs heureux. Un amateur distingué, M. *Midi*, a très bien chanté plusieurs solos dont l'exécution lui était confiée. — Cette partie de la Bretagne est bien arriérée sous le rapport musical et en particulier en ce qui conserne la musique sacrée. Quand donc le clergé portera-t-il un intérêt intelligent à l'art religieux?

*** *Cambray.* — La Société d'émulation vient de décerner une médaille à M. Eugène Bouly, fondateur d'un cours gratuit de musique. Nous avons déjà signalé le zèle et les efforts de M. Bouly pour la propagation du chant, nous savons cependant qu'il n'a pas cru devoir s'astreindre à suivre une des méthodes dont le mérite et l'utilité sont reconnus; il est à craindre qu'à cause de cela les résultats ne répondent pas entièrement aux efforts de M. Bouly. Nous l'engageons à être assez modeste pour s'imposer une méthode d'enseignement, celle de M. Wilhem par exemple, dont le succès est si grand et si incontestable.

*** *Tours.* — On annonce la présence prochaine dans notre ville de M. Vogt, premier haut-bois de l'Opéra. On assure que cet artiste célèbre est sur le point de se retirer à Tours

*** *Angers.* — MM. Dolmetsch et madame Melchior, artistes de notre ville, ont donné un fort beau concert samedi dernier. Madame Melchior est une cantatrice distinguée, et M. Dolmetsch est un pianiste d'un grand mérite. Ils ont obtenu tous deux un succès complet.

*** *Cherbourg.* — La fête de sainte Cécile a été dignement célébrée dans cette ville, et y a donné lieu à une bonne action. M. de Brucao, président de la fabrique, a eu la bonne pensée de faire exécuter une messe en musique, à la suite de laquelle on a quêté pour les pauvres. — La messe était de M. Neukomm. Elle a été bien rendue et très goûtée. L'accompagnement de piano était seulement un peu maigre, et a fait remarquer encore plus que jamais l'absence d'un orgue.

*** *Périgueux* — Le jour de la Sainte-Cécile a fourni à M. Dutheil, notre maître de chapelle, l'occasion de mettre en évidence les résultats qu'obtiennent ses efforts dans la direction et l'enseignement de notre maîtrise. — Une messe, composée de divers morceaux de Neukomm, d'Haydn, de Mozart, a été bien exécutée, et a produit beaucoup d'effet. Il est à désirer que M. Dutheil reçoive les encouragements que méritent son zèle. Nous l'engageons à appliquer à l'office de tous les dimanches le chant à plusieurs parties, dont il a déjà fait quelques essais.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Vienne*, le 17 novembre. — Le premier concert de Liszt devait avoir lieu le 18 novembre. Toutes les places étaient retenues. Plus de 600 personnes se sont fait inscrire à l'avance pour tous les concerts qu'il donnera ici. On assure qu'une députation doit lui être envoyée de Pesth afin de s'engager à venir donner des concerts dans sa patrie. La première fois que cet artiste s'est montré au théâtre de Karinthie, la salle entière s'est tournée vers la place qu'il occupait aux troisièmes loges, et on applaudissait comme s'il était déjà à son piano.

Le célèbre ténor Poggi est aussi arrivé ici de retour d'un voyage qu'il vient de faire à Saint-Pétersbourg. Pour lui faire contracter un engagement avec le directeur de cette ville pour le carnaval, on lui a offert 70,000 roubles; mais fidèle à ses engagements avec le directeur de Trieste, il s'y rendra après avoir donné quelques concerts ici; il doit retourner au printemps à Pétersbourg.

*** *Hambourg*. Ernst, le célèbre violon, a donné un concert qui avait attiré le public le plus fashionable. Il a joué un concertino, sa fameuse fantaisie sur Othello, et un andantino suivi du Carnaval de Venise. Chaque morceau a été applaudi avec enthousiasme, et les journaux de notre ville s'accordent à dire que depuis Paganini, aucun violon n'a produit ici un effet pareil.

Berlin. M. Prume, élève du Conservatoire de Bruxelles et jeune violoniste très distingué, a donné deux concerts; il a joué un concerto de sa composition d'une belle facture et d'un style large, et un morceau intitulé *la Mélancolie*, qui a été redemandé. Il paraît que c'est le morceau favori du jeune compositeur, qui a été obligé de le répéter aux concerts qu'il a donnés dans toutes les villes d'Allemagne. Il a obtenu un brillant succès ici, et il a fait de bonnes recettes.

*** *Munich*. — Le célèbre violoniste, M. Ole Bull, qui, après s'être fait entendre ici dans six concerts publics, et hier dans une soirée chez S. M. la reine douairière, est parti ce matin pour Stuttgard, où il a été appelé pour prendre part à deux concerts qui seront donnés à la cour et où figureront quelques autres virtuoses du premier ordre. De Stuttgard, M. Ole Bull se rendra, par Strasbourg, à Paris.

*** *Milan*, 11 novembre. — Enfin voilà un grand et légitime succès obtenu par notre théâtre de la Scala. Un jeune compositeur qui n'avait fait que peu d'opéras, il maestro Giuseppe Verda, a donné hier un opéra : *Oberto conte de San-Bonifazio*, qui a fait *fanatismo*. Nous nous empressons d'annoncer ce grand succès. Les détails de cette partition à un prochain numéro.

*** *Alessandria*. — *Elena et Serisca*, ballet nouveau de M. Serafini, n'a obtenu qu'un succès très contesté. On n'aime plus les ballets ici; on ne veut que des opéras, et malheureusement les compositeurs et les chanteurs manquent. Que deviendront les pauvres directeurs du théâtre?

*** *Cesena*. — Donizetti est en ce moment le compositeur adopté par l'Italie. Encore ici on a donné *la Gemma*, qui a obtenu un succès complet. La prima donna madame Maray a été rappelé après la représentation.

*** *Trieste*. — Enfin nous avons revu notre admirable prima donna, Carolina Ungher, qui s'est montrée dans *la Parisina*. C'était un véritable triomphe pour elle. Chaque morceau a été applaudi avec enthousiasme, et la cantatrice favorite rappelée à plusieurs reprises. MM. Mariani et Coselli ont fort bien secondé mademoiselle Ungher, et ont eu leur part dans les applaudissements.

*** *Cagliari*. — La première représentation du *Schiava di Bagdad*, de Paccini, a obtenu du succès. La prima donna, Pateri Winter, a été rappelée à plusieurs reprises.

*** *Zara*. — *La Gemma*, de Donizetti, et *l'Elesire d'amore* sont les seuls opéras que nous avons vus cet automne. La jeune cantatrice De Giuli a excité des bravos de fanatismo qui partaient du parterre, rempli de jeunes fashionables. Les loges, au contraire, donnaient des marques de mécontentement.

*** *Lucques*. — Le *giornale privilegiato* annonce qu'une école publique de musique va être ouverte sous la direction de maestro Giovanni Piccini. — Ce professeur a importé en Italie la méthode du *méloplaste* et se propose d'en faire la base de l'enseignement de sa nouvelle institution. — Nous concevons bien qu'en France on ait cherché à préconiser des moyens nouveaux pour l'enseignement de la musique, la critique et l'instruction musicale n'étant pas assez répandues pour apprécier le mérite et la valeur de ces nouvelles méthodes; mais en Italie, où le souvenir des célèbres conservatoires est encore vivant, où la mémoire des Scarlatti, des Porpora, des Durante, des Cherubini, n'est pas encore éteinte, il est déplorable que de pareilles méthodes puissent se faire jour.

*** *Malaga*. — *La Parisina*, de Donizetti, a donné l'occasion à notre prima donna Galzerani-Bataggis, d'obtenir un beau triomphe. Elle a été quatre fois redemandée pendant le cours de la représentation.

Le Directeur, MAURICE SCHLESINGER.

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

6e Année. — 1839. **REVUE** N° 65.

ET

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS,

JOURNAL DES ARTISTES, DES AMATEURS ET DES THÉATRES;

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, F. BENOIST, (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, CASTIL-BLAZE, PHILARÈTE CHASLES, F. DANJOU, STEPHEN HELLER, EDME SAINT-HUGUE, ELWART, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), AD. GUÉROULT, JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, G. LEPIC, LISTZ, MARX, CHARLES MERRUAU, EDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, H. PREVOST, L. RELLSTAB (rédacteur de la GAZETTE DE BERLIN), GEORGES SAND, J.-G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT A LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE.

Paris.	Départ.	Étrang.
3 m. 8	9 »	10 »
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	34 »	38 »

La Revue et Gazette Musicale paraît le dimanche et le jeudi de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la *Revue et Gazette Musicale de Paris*, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; et chez tous les marchands de musique de France.

Prix d'abonnement à la *Revue et Gazette Musicale*, 30 fr. par année.

IL SERA DONNÉ CHAQUE MOIS UNE LIVRAISON des *ARCHIVES CURIEUSES DE LA MUSIQUE*, et un *fac simile* de l'écriture de musiciens célèbres.

ANNONCES: 50 c. la ligne de 28 lettres.

Paris, Jeudi 5 décembre 1839.

SOMMAIRE. — De la musique en Russie; par G. E. Anders. — Lettre d'un dilettante anglais. — Lettre à M. Fétis; par M. Massimino. — Nouvelles. — Annonces.

DE LA MUSIQUE EN RUSSIE.

APERÇU HISTORIQUE (1).

(Premier article.)

En consultant les annales de la Russie, on ne trouve guère, au sujet de la musique des anciens Slaves et Russes, que la mention d'une hymne chantée dans les églises, ou entonnée par le clergé devant le czar lui-même, à l'occasion d'une fête solennelle. Tout ce qui résulte de là, c'est que, dans les temps anciens, la musique religieuse était déjà usitée en Russie. On n'y trouve rien sur la musique d'une autre espèce, pas plus que sur l'emploi des instruments. Les Slaves et les Russes, ces peuples belliqueux, étaient sans doute plus familiarisés avec les instruments de guerre, et dans leurs accès de bonne humeur, leur chant les animait beaucoup plus que les sons d'instruments harmonieux. Encore aujourd'hui, les gens du commun ont conservé, même dans les villes, la coutume de danser leurs danses nationales au simple chant des jeunes filles et des femmes.

La musique vocale qui était donc anciennement en usage dans les pays russes, de même qu'aujourd'hui encore on y exclut des églises tout accompagnement instrumental.

I. — MUSIQUE D'ÉGLISE.

Quelques auteurs font remonter l'origine de la musique d'église chez les Russes au pape Grégoire-le-Grand, qui régna depuis 590 jusqu'en 604, et qui réforma, comme on sait, le chant ecclésiastique. Cependant, les airs qui sont en usage dans les églises grecques s'accordent très peu ou pas du tout avec le chant grégorien des églises catholiques romaines. Celui-ci est très simple et n'appartient qu'à la musique monotone du plain-chant, tandis que les autres sont plus variés et forment de la musique figurée. La musique d'église russe est dans son genre tout-à-fait singulière, et diffère totalement de celle qui est en usage dans d'autres églises chrétiennes; on peut la regarder comme une musique figurée à la manière des Grecs modernes. D'après son ancienne origine, elle n'admet aucun instrument, mais elle repose simplement sur les quatre voix chantantes ordinaires, qui, selon le nombre des chanteurs, sont souvent doublées, triplées, quadruplées.

La notation, assez ancienne, représente une espèce de tablature qui se compose de carrés, de points et d'autres signes, marqués sur des lignes; la plus ancienne n'a point de lignes; dans celle-ci les notes sont placées au-dessus des paroles en deux, trois ou quatre rangées, selon le nombre des voix. Pour éviter la confusion, elles sont écrites en encre noire et rouge, ces deux couleurs alternant régulièrement pour chaque rangée.

Toutes les églises russes conservent des livres de chant notés de cette manière; ils sont écrits à la main et n'ont jamais été imprimés. On les appelle *irmologies*, et ils contiennent pour toutes les fêtes de l'année certains textes re-

(1) Les détails qu'on va lire sont tirés d'un mémoire de M. de Stæhlin, inséré dans un recueil allemand qui n'a pas été traduit, et dont on n'a donné que des extraits plus ou moins incomplets. (Voyez *Haigolds Beilagen zum neuverænderten Russland*, t. II, p. 37-192.)

ligieux en slavon-russe, qui est la langue particulière de l'église. Mais dans la chapelle de la cour impériale, où, comme on verra plus bas, la musique d'église a été notablement enrichie de plusieurs compositions nouvelles, on emploie pour les différentes parties des voix les notes généralement usitées aujourd'hui.

Les textes des livres de chant dont nous venons de parler sont tous en prose. Il y en a plusieurs qui ont été composés par Sophronyme, ancien patriarche de Jérusalem, par Jean Damascène et d'autres célèbres pères de l'Église.

En général, on chante presque continuellement pendant le service divin de l'église grecque ou russe. Dans la messe, pendant la consécration et la communion du prêtre, les *djatschki*, c'est-à-dire les chantres ordinaires de l'église, entonnent plusieurs fois un *hospodi pomilui* (Kyrie eleison). Les fidèles, qui se tiennent debout (car ils sont dans l'habitude de ne jamais s'asseoir à l'église), n'ont rien à faire qu'à écouter dévotement, à répéter tout bas ce que l'on chante, à faire le signe de la croix et à s'incliner souvent.

Ces *djatschki*, comme nous venons de le dire, sont les chantres communs et ordinaires; il y en a au moins deux ou trois de service dans chaque église; mais dans les chapelles de la cour impériale, dans les cathédrales, dans les chapitres et dans les chapelles particulières des grandes familles, il y a en outre un chœur de chanteurs nommés *pevtschie* (chanteurs en musique), qui chantent d'après les livres notés, dont il a été parlé plus haut, des morceaux dont la composition se rapproche de celle des motets.

Ce sont des enfants élevés à cet effet, des jeunes gens et des hommes, la plupart venant de l'Ukraine, et qui, généralement doués de voix excellentes, sont choisis pour être exercés à la musique d'église. Il y en a parmi eux qui poussent le talent assez loin pour composer eux-mêmes des motets. Alors on les met à la tête des autres chanteurs, et ils ont la direction du chœur des chapelles domestiques.

Les ecclésiastiques de distinction, comme les dignitaires des métropoles, entretiennent aussi dans leurs maisons, de même que les archimandrites dans leurs couvents, un chœur de dix, douze, et jusqu'à vingt de ces chanteurs en musique qui, au service divin, remplissent leurs fonctions, et hors de là exécutent presque tous les jours quelques morceaux de chant pour le plaisir de l'évêque ou de l'archimandrite. Même à la table de ces ecclésiastiques de distinction, surtout quand ils donnent un grand repas, j'ai souvent, dit M. de Stæhlin, entendu ces chanteurs qui, au lieu d'une musique de table, exécutaient des motets et des morceaux de concert de la plus grande beauté, et qui, lorsqu'on portait les toast, entonnaient en plain chœur un *mnogia léta* (beaucoup d'années) répété trois fois, au lieu des fanfares de trompettes et de timbales usitées partout ailleurs.

Sous le règne de l'impératrice Élisabeth, on organisa, pour la chapelle de la cour, un chœur régulier qui l'emporta sur tous les autres tant par le nombre que par le choix des chanteurs. Dévouée avec un zèle ardent au service divin et bonne musicienne elle-même, Élisabeth dépensait des sommes considérables pour la musique de l'église russe, à laquelle elle prenait un plaisir particulier. Indépendamment de la grande chapelle de la cour, dans son palais, elle entretenait tout près de ses appartements une petite chapelle; là, debout devant son pupitre, elle chantait elle-même des motets ou autres morceaux de musique religieuse, avec l'élite de ses chanteurs.

Voulant conserver pure et intacte l'ancienne musique d'église particulière à la Russie, elle n'y admettait pas l'introduction du goût italien pour les motets nouvellement composés, bien qu'elle aimât ce genre dans toute autre musique. Mais plus tard, sous le règne de Catherine II, la musique perfectionnée à l'italienne gagna de plus en plus dans la chapelle de la cour, et se répandit même dans plusieurs villes du pays.

En 1768, le chœur de la chapelle impériale se composait de quinze voix de soprano, treize contraltos, treize ténors et douze basses, sans compter à peu près autant de jeunes élèves dont le nombre augmentait de jour en jour, de sorte que le personnel allait quelquefois jusqu'à plus de cent chanteurs, la plupart choisis dans la petite Russie et l'Ukraine, où se trouvent les voix les plus claires et les plus sonores. Ordinairement on n'employait qu'une partie de ces chœurs pour chanter aux offices journaliers; mais les dimanches et jours de fêtes, ou en présence de l'impératrice, le chœur était au grand complet, et l'on se figure aisément l'effet que devait produire l'ensemble de ces voix fortes et vibrantes. Aussi le célèbre Galuppi, lorsqu'il assista pour la première fois à un office solennel de l'église russe, fut-il frappé d'étonnement en écoutant cette musique vocale : *Un si magnifico coro mai non ho sentito in Italia* (1), telles furent les paroles par lesquelles il exprima son admiration. On verra plus bas quel parti il sut tirer de cette masse imposante de voix en l'employant sur la scène pour renforcer les chœurs d'un de ses opéras.

Car bien que l'emploi de ces chanteurs se bornât, dans l'origine, au service de l'église, ils furent dans la suite utilisés pour les concerts de la cour et même pour le théâtre, où ils figurèrent la première fois en 1742, voici à quelle occasion :

Au couronnement de l'impératrice Elisabeth, qui eut lieu à Moscou dans ladite année, on représenta un opéra italien, *la Clemenza di Tito*, précédé d'un prologue de circonstance intitulé : *la Russia afflita e riconsolata*, dont M. de Stæhlin était l'auteur. Celui-ci, chargé en même temps de la mise en scène de l'opéra, trouvait par trop ridicule que Titus lui-même avec son confident et les trois autres personnages (car le nombre total des chanteurs se bornait à quatre) dût chanter le chœur dans lequel on célébrait sa bonté. Il en fit l'observation à l'impératrice, qui ordonna que cinquante chanteurs de sa chapelle fussent requis à cet effet. Nouvel embarras! Ces braves gens ne savaient pas un mot d'italien. On fut obligé d'écrire les paroles italiennes en caractères russes, et c'est ainsi qu'ils parvinrent à les prononcer et à les apprendre. L'exécution fut très satisfaisante et l'opéra eut un grand succès. Une fois admis sur la scène, ces chanteurs continuèrent à y être employés comme choristes; et même plus tard, lorsque l'Opéra eut à lui un chœur bien organisé, ils furent de temps en temps appelés à lui servir comme renfort pour des représentations extraordinaires et solennelles.

II. MUSIQUE NATIONALE.

La musique nationale russe consiste principalement dans le chant; on n'y fait que très peu usage de quelques instruments dont nous donnerons plus bas la description. Une seule mélodie qui, à la vérité, se modifie à l'infini selon les moyens de celui qui la chante ou selon les rapports des nombreuses provinces du vaste empire russe, mais qui au fond est toujours la même, domine dans le chant et dans le jeu des instruments depuis la Duna jusqu'au fleuve de l'Amour et à la mer Glaciale. On ne pourrait mieux la comparer à des mélodies étrangères qu'en disant qu'elle est moitié tartare et moitié romaine ou slave, car elle tient du caractère de ces deux musiques. Tout le peuple en Russie chante et joue sur cette mélodie; c'est ainsi que les filles et

(1) Je n'ai jamais entendu en Italie un chœur si magnifique.

les femmes chantent leurs chansons de danse; tous les cabarets où l'on boit de la bière et de l'eau-de-vie retentissent de cette mélodie; c'est encore cet air que font entendre les paysans dans leurs plus rudes travaux, de même que les rouliers et les postillons.

Les airs nationaux russes ont ordinairement au bout de chaque phrase un repos qui tombe toujours sur la sous-dominante. Plusieurs même se terminent dans ce ton au lieu du ton fondamental.

Quant aux paroles de ces chansons, elles se composent assez souvent de fragments décousus tels que la mémoire les rappelle à la personne qui chante. Ordinairement c'est quelque vieille histoire, un conte du géant Ilia Muravicz, de l'esturgeon, etc.; une fable, une déclaration d'amour, un entretien d'un amant avec sa maîtresse, une histoire tragique, la peinture d'une charmante fille, etc., etc. Tout est en prose, et ces paroles, pour la plupart improvisées, sont seulement arrangées de manière qu'elles s'adaptent bien à la mélodie. Cependant, il y a des chansons fort anciennes qui sont en vers, mais la rime s'y rencontre rarement (1). Ces dernières sont plus familières aux femmes des villages, et en général aux gens du commun, qui exécutent leurs danses nationales au simple chant de ces airs, sans avoir recours à aucun instrument de musique.

Les instruments particuliers appartenant à la musique nationale des Russes du bas peuple sont au nombre de six. Ce sont le petit cornet à bouquin, la *balalaika*, le *gudok*, la *dutka* ou *swirân*, la *rileh* et la *walinka*.

Le cornet à bouquin russe a quelque chose de particulier qui le distingue de celui des autres pays; il est presque six fois plus court que le cornet des vachers d'Allemagne, et très peu recourbé; il a cinq, quelquefois sept trous pour les doigts, et un en dessous pour le pouce. Du reste, il est fait de la même matière que le cornet allemand; il a la même embouchure, et il est, comme celui-ci, entouré d'écorce d'arbre. Le son en est fort et pénétrant, mais il exige des poumons robustes et solides. On l'entend presque à un mille de distance à la ronde dans la campagne et dans le *cabak*; il domine le chant d'une réunion nombreuse de paysans ou de soldats qui chantent à gorge déployée. Le même instrument sert à accompagner le chant des rameurs et les maintient dans le ton de leur air national.

Le *gudok* n'est pas moins en honneur parmi le peuple et notamment parmi les matelots. C'est une espèce de violon d'un bois mal poli, et qui n'est enduit d'aucune couleur; il est un peu plus grand que nos violons, et d'une forme moins élégante; il est muni de trois cordes, et l'on en joue avec un archet très court. Celui qui s'en sert, le tient ordinairement posé sur les genoux lorsqu'il est assis, ou appuyé contre le corps lorsqu'il est debout; mais jamais on ne le pose contre la poitrine ou sous le menton, comme le violon ordinaire. Comme les gens du peuple ne jouent que des airs très simples, ils emploient presque toujours le doigté sur la première corde; l'archet n'en attaque pas moins continuellement les deux autres, de sorte qu'elles font le bourdon comme dans la vielle. Loin d'être choqués par ces sons discordants, ils trouvent cela fort agréable et jouent de la même manière lorsqu'ils accompagnent le chant ou la danse.

Un instrument encore plus généralement répandu en Russie, et même le plus populaire, c'est la *balalaika*. Il est très ancien et d'origine slavonne. Il se compose d'un corps triangulaire, quelquefois un peu arrondi, d'un palme et demi de longueur sur un de largeur, et d'un manche au moins quatre fois plus long, tendu avec deux cordes attachées à deux chevilles. On la tient, comme la pandore, suspendue à un ruban qui passe sur les épaules; quelquefois on la tient sans ruban, à volonté. Les deux cordes sont attaquées par l'index de la main droite. Il n'y a qu'une seule corde qui soit touchée par la main gauche; l'autre est pincée ou frappée à vide, et fait le bourdon, bien ou mal à propos. Cet instrument, très simple, exige peu d'adresse de la part de l'exécutant. Du temps de M. de Sæthlin il n'y avait pas une maison en Russie où l'on ne trouvât quelques domestiques jouant du *balalaika*. Il y a plus, c'est qu'ordinairement ils se faisaient eux-mêmes leur instrument.

La *dutka* ou *swirân* (1) est un instrument très ancien de la musique nationale en Russie. Qui sait s'il ne vient pas des anciens Grecs, ou même des Égyptiens? Il ressemble du moins à la double flûte de ces peuples, telle qu'on la trouve sur beaucoup de monuments qui nous restent de l'antiquité. La *dutka* russe se compose de deux flûtes ou chalumeaux, savoir d'une flûte mince et d'une grosse qui rend un son plus grave d'une tierce, d'une quarte, d'une quinte, et même d'une octave. Quelquefois elles sont de même grosseur et accordées à l'unisson. Chacune de ces flûtes a trois trous pour trois doigts de chaque main. Cet instrument produit l'effet de deux instruments joués par deux hommes différents. On se figure, du reste, que les ressources de cette double flûte sont bornées, et qu'elle ne peut guère servir qu'à des mélodies simples et naturelles, comme le sont les anciennes chansons et danses du pays. Aussi est-ce pour la danse qu'on l'emploie communément, au grand plaisir des danseurs de village.

La *rileh* et la *walinka* sont placées au dernier rang des instruments nationaux russes. La première est une vielle ordinaire; la seconde est la cornemuse la plus simple et la plus grossière qui puisse exister, car elle se compose uniquement d'une vessie de cochon ou de bœuf, avec deux, rarement trois tuyaux de roseau, qui y sont introduits. Point de peau pour couvrir la vessie, rien pour embellir l'extérieur de cet instrument. Au reste, comme les roseaux sont fort minces, il rend un son plus élevé et presque plus agréable que ne l'est celui de la plus élégante et grave cornemuse polonaise.

Avant de quitter les instruments russes les plus communs et les plus grossiers, mentionnons en passant une musique étrange et sauvage qui est en vogue en Sibérie de même qu'en Russie, dans les forges, et d'après laquelle les compagnons maréchaux dansent avec les jeunes paysannes, soit en chantant à leur ordinaire, soit sans chanter, aussi gaiement que d'autres pourraient le faire au son des meilleurs instruments. Deux garçons ou compagnons maréchaux font les musiciens; l'un d'eux est muni d'un couteau émoussé ou d'un petit morceau de fer, qu'il promène en raclant sur une plaque de fer amincie d'après la mesure de l'air de la danse, tandis que l'autre fait un accompagnement de basse en frappant avec un bâton sur une grosse plaque de fer fondu suspendu en l'air, ou, à défaut de plaque, sur un grand chaudron de fer.

Les meilleurs instruments de la musique nationale russe sont la *pandore* et la *gusli* (harpe couchée); aussi ne les rencontre-t-on pas chez les gens du commun, mais seulement dans les villes et dans les maisons des personnes de distinction.

La *pandore* ressemble assez au luth, tant pour l'ensemble de sa construction que pour le son; seulement le manche en est un peu plus court, et elle a moins de cordes.

(1) Les Russes ont aujourd'hui des chansons rimées; mais elles sont faites par des poëtes modernes, et n'appartiennent pas à la poésie populaire.

(1) D'autres écrivent *schwerân*,

Cet instrument est originaire de la Pologne ou de l'Ukraine, et c'est de ce dernier pays qu'un grand nombre des meilleurs *pandoristes* sont arrivés en Russie. En général cette province est très favorisée de la nature, en comparaison des autres provinces du vaste empire russe. Grâce à l'abondance des produits du sol et au bien-être qui en résulte, les habitants sont joyeux et gais. Chez eux, tout le monde chante, danse et rit. Leur instrument le plus en vogue est la pandore, sur laquelle ils jouent les danses de Pologne et d'Ukraine, et dont ils s'accompagnent en chantant leurs chansons pleines de tendresse et de sentiment. Comme il y a en Ukraine beaucoup de jeunes gens qui donnent un soin particulier à la culture de cet instrument, on y trouvait toujours, depuis un temps immémorial, un grand nombre de pandoristes. Autrefois ces musiciens se rendaient en foule à Moscou et à Pétersbourg, où ils étaient reçus partout dans les maisons des grands seigneurs russes comme domestiques musiciens ou pandoristes de la maison. Ils devaient chanter et jouer à table, et de plus former sur cet instrument quelques uns des valets serfs qui faisaient voir des dispositions pour la musique.

Ces pandoristes d'Ukraine, dit M. de Stæhlin, sont pour la plupart des gens bien éveillés qui, en chantant, expriment vivement les passions par toutes sortes de mines et de gestes, et qui d'ailleurs s'abandonnent passablement à des bouffonneries. J'en ai connu, ajoute-t-il, plusieurs de très habiles qui, en chantant et jouant à la fois, dansaient au son de leurs mélodies, et, sans interrompre leur jeu, s'entendaient fort bien à porter à leur bouche et à vider un verre de vin tout plein placé sur leur pandore. Dans les grandes maisons, ils sont toujours distingués des autres domestiques par leur costume, n'étant pas comme ceux-ci habillés à la française ou à l'allemande, mais portant de longs et légers vêtements à la mode de l'Ukraine, avec des manches de surtout tailladées et pendantes, qu'ils ont soin d'attacher à leur écharpe lorsqu'ils se mettent à jouer ou à danser.

Tout cela doit avoir bien changé aujourd'hui. Déjà du temps de M. de Stæhlin, ces pandoristes et bouffons avaient beaucoup diminué dans les maisons des principaux seigneurs de Russie, grâce au goût toujours croissant pour la musique étrangère et les instruments plus nobles qui lui servent d'interprètes.

Il reste à parler de la *gusli* ou *harpe couchée*, qui, parmi les instruments nationaux, a obtenu la préférence sur la pandore. Elle ressemble à un clavecin ordinaire sous le rapport de sa construction et de sa forme, excepté qu'elle n'est point garnie de touches. Du reste, elle est tendue avec des cordes de laiton attachées, comme dans le clavecin, à des chevilles de fer. Anciennement il n'y avait pas des cordes pour les demi-tons; on les a ajoutées plus tard. Les cordes se touchent ou se pincent plutôt avec les doigts des deux mains. Le son de cet instrument, bien nuancé par un exécutant habile, produit, suivant M. Stæhlin, un effet assez agréable. « Aussi la *gusli* est-elle employée pour la musique de table dans plusieurs grandes maisons; elle y tient lieu d'une musique à trois ou quatre instruments, et produit plus d'effet que le meilleur clavecin (1), attendu que le son en est moins sec et résonne plus long-temps. Aujourd'hui (c'est toujours M. de Stæhlin qui parle) il y a des *guslistes* russes qui, à force d'exercice, sont parvenus à exécuter avec une habileté étonnante des morceaux de musique moderne des compositeurs italiens. »

(1) A cette époque (1769), le piano n'était pas encore connu en Russie.

CORS RUSSES.

C'est ici le lieu de parler d'une musique singulière dont l'invention appartient à la Russie, et qui lui est restée particulière ; je veux dire *la musique des cors russes.* Elle fut inventée en 1751, à Pétersbourg ; mais son exécution date de deux ans plus tard. Voici quelques détails à ce sujet :

En 1751, Kirilowitch Narischkine, devenu grand-veneur de la cour, se mit à réformer tout le corps des chasseurs. Après leur avoir donné un uniforme plus élégant, il songea également à leur musique, si toutefois l'on peut appeler musique le son rude qu'ils tiraient d'un instrument imparfait et grossier. C'était un cor de cuivre jaune, d'une forme à peu près semblable à un cône parabolique, légèrement courbé à l'extrémité supérieure, où se trouve l'embouchure. Il ne rendait qu'une seule note; le son rauque et grave ressemblait assez au mugissement d'un taureau, et lorsque dix chasseurs embouchaient leurs cors tous à la fois, il y avait, dit M. de Stæhlin, de quoi faire trembler une forêt, et faire lever le gibier de tout un canton. Tous ces cors étaient de la même grandeur, et rendaient par conséquent le même son. Narischkine se proposa d'en obtenir des effets harmonieux ; il pensa qu'en faisant ces instruments de grandeur différente dans les proportions voulues, ses chasseurs, au lieu d'un hurlement à l'unisson, produiraient ensemble d'agréables accords. Là se bornait le projet de Narischkin ; il le communiqua à un musicien de la cour, nommé Maresch, qu'il chargea d'en diriger l'exécution. Celui-ci alla plus loin ; il conçut l'idée vraiment originale d'organiser une mécanique vivante de musiciens, c'est-à-dire, de faire exécuter des morceaux entiers par une troupe de chasseurs dont chacun fut muni d'un de ces cors ne donnant qu'une seule note. Il fit fabriquer un certain nombre de cors de diverses dimensions, graduées de manière à produire entre eux une gamme chromatique, la distance de chaque cor l'un de l'autre étant fixée à un demi-ton. Il les distribua à un nombre égal de chasseurs qu'il exerça à produire, chacun à l'instant marqué, l'unique son que l'on pouvait obtenir de l'instrument. La difficulté était immense; mais à force de répétitions dirigées avec cette sévérité qu'il pouvait se permettre à l'égard d'une troupe de serfs soumis à ses ordres, il parvint à un résultat satisfaisant. Il inventa une notation particulière, qui désignait à chaque exécutant les notes des autres comme autant de silences qu'il fallait compter jusqu'au moment où venait son tour de donner la sienne, selon la valeur ou la quantité que l'air exigeait. Après un pénible travail de deux ans, Maresch fut en état de débuter avec sa troupe devant une société brillante réunie dans le palais du grand-veneur. Cette musique singulière fut goûtée de l'auditoire. Encouragé par le succès, Maresch augmenta le nombre des cors, de vingt-cinq qu'il avait eu d'abord, à trente-sept, ce qui donnait une étendue de trois octaves.

En 1757, à l'occasion d'une chasse très brillante que donna Narischkine en l'honneur de l'impératrice Élisabeth, il fit jouer en plein air devant elle quelques morceaux de cette musique. Élisabeth en fut tellement ravie qu'elle ordonna sur-le-champ d'organiser, pour elle, un corps semblable de chasseurs, et sur une échelle plus grande. Le nombre des cors se monta alors à quarante-neuf, que l'on porta peu après à soixante-un, ou à l'étendue de cinq octaves. Maresch fut nommé directeur de la troupe impériale. Bientôt cette musique fut populaire dans la capitale du Nord ; beaucoup de grands seigneurs voulurent avoir à leur service un orchestre de cette espèce. L'habileté de ces musiciens-machines fut poussée à un degré incroyable de perfection, et ils parvinrent à jouer de grands morceaux d'ensemble des plus difficiles.

En 1765, cette musique figura dans une grande mascarade qui eut lieu à Moscou pendant le carnaval. On avait construit un immense traîneau, sur lequel se trouvait une colline de 240 pieds de tour et de 40 de haut, décorée d'arbres et d'arbustes[1], et couverte de branches de sapin. Elle représentait un bois, où l'on voyait des cerfs, des chevreuils, des sangliers, des lièvres et des renards tués. Des chasseurs, placés dans cette forêt artificielle, faisaient entendre de temps en temps un concert magnifique. Le traîneau était mis en mouvement par vingt-deux bœufs d'Ukraine, attelés deux à deux.

En 1775 ces cors furent employés au théâtre dans un opéra de Raupach, intitulé *Alceste*. Les morceaux d'ensemble dont ils exécutaient l'accompagnement firent beaucoup d'effet. A cette occasion l'instrument subit quelques changements : jusque là il avait été de cuivre jaune, on en fit alors de bois d'une forme tant soit peu différente. Ces derniers avaient un son plus doux et ne furent employés qu'au théâtre et dans les salles de concert. C'est ainsi que le célèbre Sarti, appelé en 1784 à Pétersbourg en qualité de maître de chapelle, donna l'année suivante un grand concert spirituel composé d'une musique de vendredi saint et de quelques psaumes en langue russe. Cette musique fut exécutée par soixante chanteurs et un orchestre de cent musiciens, renforcé par une troupe nombreuse de cors russes qui produisirent l'effet d'un grand orgue, sur lequel ils avaient l'avantage de diminuer et de renfler le son. Ce concert eut un plein succès.

Jalouse d'avoir un genre de musique particulier et inconnu aux autres nations, la Russie songea toujours à le perfectionner. On augmenta successivement le nombre des cors en doublant ceux du dessus, de sorte qu'en 1802 la musique de chasse de l'empereur se composait de plus de cent cors qui, avec la précision d'un automate ou d'une mécanique, exécutaient des symphonies de Haydn, des ouvertures de Mozart et autres morceaux des plus célèbres compositeurs. Les passages d'un mouvement très vite, les trilles, les ornements, tout y était rendu avec un fini tel que pourrait le faire un seul musicien sur tout autre instrument. C'est vraiment une merveille que cet orgue vivant dont chaque tuyau est un homme sonnant à point nommé sa note, se reposant ensuite au milieu des silences et comptant ses pauses pour redonner encore sa note avec la souplesse et la servilité toujours disponible de la touche sous la pression du doigt.

Ce genre singulier de musique n'a été imité dans aucun pays du monde, et la Russie, sous ce rapport comme sous bien d'autres, n'aura jamais à craindre la contrefaçon. Où trouverait-on dans un pays libre des hommes qui voulussent consentir à s'identifier avec un tube sonore, et à n'être, pendant toute leur vie, qu'un *ut*, un *ré*, un *mi*, ou telle note que le bon plaisir du maître leur assignerait? — *Je ne puis vous faire entendre aujourd'hui mon orchestre*, disait un grand seigneur russe à un étranger, *parce que mon si bémol de la troisième octave a reçu le knout.*

Quant aux dimensions de ces cors, les plus grands ont la longueur de dix pieds; les plus petits n'ont que six à huit pouces. Les premiers ne pouvant être tenus par les exécutants, reposent horizontalement devant eux sur une espèce de tréteau. Du reste, cette musique a subi quelques modifications. D'abord la rareté de l'emploi des cors graves a permis d'en confier plusieurs au même musicien; puis les cors de grandeur moyenne ont été munis de deux clefs, au moyen desquelles on en tire trois sons différents, à la distance d'un demi-ton l'un de l'autre. On comprend quel avantage doit résulter de ce changement pour la facilité de l'exécution, sans compter celui de pouvoir diminuer le nombre des musiciens nécessaire autrefois pour un pareil orchestre. C'est ainsi que la troupe dont nous allons parler tout-à-l'heure ne se composait que de vingt-deux individus, qui cependant tenaient lieu de cinquante ou soixante.

Long-temps cette musique ne nous fut connue que par les récits des voyageurs ou des personnes qui l'avaient entendue en Russie, et qui en racontaient des merveilles. Enfin, en 1833, nous avons pu l'apprécier par nous-mêmes. Ce fut cette année-là qu'une troupe de cors russes, parcourant divers pays de l'Europe, arriva en France, et donna des concerts à Paris. Beaucoup de nos lecteurs auront gardé le souvenir de ces soirées curieuses et piquantes par l'attrait de la nouveauté, mais dont le succès ne fut que passager. Tout en admirant la difficulté vaincue et la précision presque miraculeuse de cette *mécanique vivante*, le public ne tarda pas à éprouver de la fatigue et de la satiété en écoutant une musique sans âme, et dépourvue de ce charme qui ne peut naître que du mouvement spontané du véritable artiste. Peut-être aussi les formes vieillies des morceaux dont se composait le répertoire de ces concerts furent-elles pour quelque chose dans l'ennui qui s'empara de l'auditoire. Quoi qu'il en soit, on aurait tort d'en vouloir aux voyageurs qui ont parlé de cette musique avec une sorte de ravissement que nous n'avons pu éprouver ici. C'est en plein air, c'est dans une belle nuit d'été, sur les bords riants de la Newa qu'ils l'ont entendue. Ils s'accordent à lui reconnaître un effet surprenant et magique. Peut-être, pour nous ranger de leur avis, n'aurions-nous qu'à faire le voyage de Pétersbourg.

G.-E. Anders.

(*La suite au prochain numéro.*)

LETTRES D'UN DILETTANTE ANGLAIS.

DEUXIÈME LETTRE.

Leipzig, octobre 1839.

Pendant que j'attendais en vain à Berlin la représentation d'un grand opéra allemand, rendu impossible par l'indisposition de mademoiselle de Fassmann, j'ai pu me mettre sur la trace de quelques musiques d'amateurs extrêmement remarquables. Ce qu'il y a de mieux en ce genre est l'Académie de chant, *Sing Academie*, cet enfant chéri de Zelter, quelque peu languissante depuis la mort de son fondateur, mais qui déploie cependant encore assez d'animation et de vigueur pour exciter vivement l'intérêt. Ses membres, au nombre de cinq cents, se rassemblent encore chaque semaine pour la répétition de quelques morceaux de musique chorale; les femmes tiennent séance à part et avec moins d'exactitude. Rien n'est plus agréable que les grandes séances, à l'une desquelles j'ai pu être admis. La répétition a un air parfait de bonne compagnie; les dames se glissent sans bruit dans la salle, et les membres de la société peuvent à leur gré chanter ou se tenir en repos. La salle de concert, qui est fort belle, est l'œuvre de l'architecte qui a construit le palais de Brunswick. Pour subvenir aux énormes dépenses nécessaires pour la construction du bâtiment, les sociétaires ont eu l'idée de donner de temps à autre des concerts publics. Leur salle est excellente pour l'effet du son, et elle est, en outre, décorée avec beaucoup de goût. A l'une des extrémités est l'orchestre s'inclinant doucement en pente jusqu'au niveau du plancher, avec un grand piano de Collard sur le devant, les instruments anglais jouissant ici, et avec raison, de la plus haute estime. En bas de l'orchestre, de chaque côté de la salle, sont disposés des bancs sur lesquels ceux qui ne veulent pas prendre

une part active à la répétition viennent s'asseoir pour écouter.... car en s'emparant de nos pianos les Allemands n'ont pas adopté nos interminables conversations, genre d'accompagnement qu'on regarde chez nous comme le complément nécessaire de toute musique. Les morceaux que j'ai entendus se composaient du psaume de Mendelssohn : *Comme le cerf est tourmenté*, d'un motet d'Haydn et d'un fragment d'une prière de Fasch, morceau bien composé, mais dénué de caractère. J'ai été particulièrement frappé de la douceur et du volume des voix de soprano, et j'ai pu remarquer de nouveau la supériorité des voix naturelles de contralto chez les femmes sur cette voix d'homme si factice qu'on appelle le fausset. Les ténors ainsi que les basses étaient excellents et parfaitement d'accord, et l'effet général produit par cette réunion de voix était des plus agréables, précieuse qualité qui me fait regarder les chœurs allemands comme inimitables. A un à-plomb, à une vigueur à toute épreuve, ces chanteurs joignaient encore une élégance de débit qui les distinguait des choristes de profession. Je serais heureux de pouvoir transporter, pour une soirée seulement, la *Sing-Academie* dans *Exeter-Hall*, afin de pouvoir donner à mes bons amis les hommes du métier une excellente leçon sous le double rapport de l'intonation et de l'art d'observer les nuances les plus délicates comme les oppositions les plus tranchées. Mais, même en dehors de la *Sing-Academie*, les amateurs de Berlin sont assez habiles pour pouvoir se poser en face du public, comme par exemple lorsqu'il s'agit de concerts donnés dans un but de charité. Ce que j'ai vu et entendu dans ce genre suffit pour me prouver que ces amateurs peuvent dispenser l'auditoire d'user de charité à leur égard. Quant à l'étalage personnel, il est beaucoup moindre, mais assurément beaucoup plus raisonnable que dans notre pays. Pour achever de faire ressortir la différence qui existe entre l'Allemagne et l'Angleterre en ce qui touche les jouissances artistiques, l'absence du tumulte fiévreux de Londres et des tracas de Paris, les distances comparativement si courtes ici entre les demeures de chacun, la commodité des heures et la simplicité des habitudes de la société (si on en excepte toutefois la pluralité des repas), mais par dessus tout l'amour vrai de ce qui est réellement beau par soi-même ; tout cela fait des réunions particulières pour la musique une ressource favorite et facile dans la capitale de la Prusse. Aussi, comme aliment continuel à leur bon goût, les amateurs de Berlin ont les meilleures de toutes les exhibitions musicales, des séances où l'on exécute le quatuor dans la perfection. Depuis si long-temps que je prêtais vainement l'oreille pour tâcher de rencontrer réunies la largeur dans le style et la délicatesse des détails, je commençais à perdre tout espoir et à me demander si je n'avais pas rêvé une perfection purement idéale. Les quatuors de M. Zimmermann m'ont prouvé que je n'étais pas un songe-creux. C'est chose ravissante d'entendre exécuter ainsi les œuvres de Beethoven, Onslow et Mendelssohn avec ce fini merveilleux exempt au reste de ces petites gentillesse qui rabaissent l'art à l'état de miniature ; et pourtant on trouve à Berlin durant tout l'hiver trois ou quatre autres quatuors aussi bons, sinon meilleurs encore.

Pendant que je suis en train de parler de ce qui se voit de mieux à Berlin, je dois glisser ici quelques mots sur le grand acteur du théâtre de cette ville, M. Seydelmann, le seul artiste que j'aie jamais vu aussi complètement satisfaisant que l'est mademoiselle Mars dans une sphère plus rétrécie. Mais il met en œuvre des moyens moins artificiels que cette merveille de tant de dynasties, qui, aujourd'hui encore, survit, même à mademoiselle Rachel, déjà épuisée par le travail. Le débit de Seydelmann, ses poses, la délicatesse de sa tenue, l'intelligence avec laquelle il peut jouer, même un rôle aussi faible que celui dans lequel je l'ai vu (celui de Molière dans je ne sais plus quelle maussade et insipide comédie). Tout chez cet homme a été pour moi aussi délicieux qu'inattendu, d'autant plus qu'il n'a absolument rien de maniéré. Son répertoire, outre les héros de la haute comédie, renferme les caractères les plus divers, tels que le *Schylock*, de Shakespeare, le *Méphistophélès*, de Goëthe, et le *Philippe d'Aspagne*, de Schiller. Sa voix, à la vérité, est défectueuse, mais il sait la ménager avec un art consommé. Ses gestes sont entièrement exempts de cette étude, de cette symétrie, de cette pédanterie en un mot, que j'ai remarquées chez le plus grand nombre de ses camarades, tous défauts qui, bien que n'étant que l'exagération d'un bon principe, finissent cependant par devenir aussi fatigants que les interminables scènes de sentiment qu'un auditoire allemand trouve nécessairement supportables, mais entièrement de son goût.

Les bandes de musique militaire de Berlin sont admirables, et les parades où elles se font entendre, à midi, font un effet des plus brillants, à la clarté du soleil, sous les arbres d'un jaune doré qui entourent la caserne de la garde. Je n'ai pas entendu en cette ville de musique d'église. Un jour, il est vrai, en passant devant l'église Werder, j'ai été attiré par les sons graves et mélancoliques d'un coral écrit dans le mode mineur. Mais l'orgue n'est pas bon, et j'ai été bientôt distrait de cette musique par les innombrables bévues que Schinkel a trouvé moyen de réunir dans l'étroit espace de cette petite église.

A M. FÉTIS,

Rédacteur de la GAZETTE MUSICALE.

Paris, 29 novembre 1839.

Dans l'article que vous avez fait insérer dans la *Gazette musicale* sur l'instruction primaire, vous avez rendu un compte trop succinct de ma méthode pour l'enseignement de la musique ; vous vous contentez de dire :

« Qu'elle consiste à dicter à un certain nombre d'élèves » une leçon qu'ils écrivent sur des ardoises où l'on a tracé » des portées. La leçon, d'abord fort simple, devient graduellement plus difficile. L'opération terminée, le maître » appelle près de lui chaque élève, lui fait chanter la leçon, » et lui fait corriger les fautes qu'il a faites en écrivant sous » la dictée. Les corrections achevées, toutes les voix se » réunissent pour chanter cette leçon qu'on recommence » jusqu'à ce que l'exécution soit satisfaisante. »

L'écriture musicale a été certainement un des éléments de succès de ma méthode, et je doute qu'on puisse contester l'avantage de ce moyen d'enseignement pour faciliter la lecture. Mais l'écriture ne forme que l'objet d'une première classe. La formation et l'entonnation des intervalles, la marche des tonalités, la composition et l'enchaînement des accords, sont le complément de l'instruction que reçoivent mes élèves ; et dans une classe spéciale ils sont exercés à la lecture de la musique dans des solféges tant à une seule voix qu'en parties, que j'ai composés pour eux, et qui sont répandus dans toutes les écoles de France.

Je n'entrerai pas dans de plus longs détails sur des améliorations que j'ai introduites dans ma méthode, parce qu'il résulte de votre article que votre but principal est d'arriver à éclairer l'opinion sur la meilleure méthode applicable à l'instruction primaire.

Puisque vous me fournissez l'occasion de parler de l'instruction primaire, je suis bien aise de vous mettre sous les

yeux les faits suivants, qui, j'ose l'espérer, ne seront pas sans intérêt pour le public.

Lorsque j'ai conçu ma méthode, je n'avais pas eu l'idée d'en faire l'objet d'un enseignement populaire proprement dit. La musique n'était alors en France, on peut dire, qu'un délassement dans les classes aisées; depuis cette époque, et par le moyen de ma méthode et de toutes celles auxquelles elle a donné naissance, sans en excepter une seule, la musique a pris une telle extension, qu'on a sainement jugé qu'elle pourrait sans inconvénient être introduite dans l'éducation populaire.

Depuis long-temps j'en avais formé le vœu, et j'avais fait un travail pour cela. J'avais cru qu'il était de l'intérêt du gouvernement, et même de son devoir, d'appeler à son secours dans une si vaste entreprise, toutes les lumières que pouvaient fournir les hommes qui s'étaient occupés sérieusement de cette partie de l'éducation publique.

J'ai fait en 1824 une demande au ministre de l'intérieur pour lui offrir mes services gratuits pour l'enseignement populaire. Depuis la publication de la loi sur les écoles primaires et secondaires, je me suis adressé à M. le préfet de Paris, pour être autorisé à faire l'application de ma méthode dans une des écoles publiques et gratuites de Paris.

Mes démarches réitérées auprès de M. le comte de Rambuteau, appuyées d'une recommandation spéciale de M. Orfila au nom du comité d'instruction publique, restèrent sans effet.

J'ajouterai à cela qu'ayant été prié par M. l'abbé d'Arthème, directeur de l'école chrétienne, rue de Mongolfier, de faire une classe de musique dans son école, M. Wilhem obtint de l'autorité un ordre instantané de me faire quitter ma première leçon.

Dégoûté de toutes ces tracasseries mises en jeu pour ne pas avoir à subir l'épreuve d'une comparaison, je me suis désisté de toute démarche ultérieure.

Si j'entretiens aujourd'hui le public de ces intrigues, c'est dans l'espoir que ces révélations puissent être de quelque utilité, et déterminent enfin le gouvernement à mettre à la disposition des professeurs qui ont travaillé à l'amélioration de l'enseignement, des écoles gratuites où ils puissent faire juger les résultats qu'ils sont à même d'obtenir.

Je serais heureux que mes désirs pussent être appuyés par vous dont les arrêts sur cette matière sont d'une haute portée.

Agréez, etc.

F. Massimino.

Nouvelles.

*** Lundi il y avait fête à l'Opéra pour les amateurs de la danse. La belle et gracieuse demoiselle Lucile Grahn a dansé et joué d'une manière parfaite le rôle de *la Sylphide*. Des applaudissements unanimes ont accueilli la jeune danseuse. Nous avons remarqué dans une loge la jolie Fanny Elsler qui donnait à plusieurs reprises des signes non équivoques de sa satisfaction.

*** Deux jeunes gens, élèves du Conservatoire, vont débuter bientôt à l'Opéra : M. Grard, basse-taille, dans *le Philtre*, et M. Luciano, dans Raimbault, de *Robert-le-Diable*.

*** Aux Italiens, *Inès de Castro* sera représentée la semaine prochaine. Rubini et madame Persiani ont deux rôles importants dans cette pièce. Lablache est en ce moment indisposé. Samedi, on avait annoncé la *Cenerentola*, avec Pauline Garcia. On a changé le spectacle à cause de la maladie subite de Lablache.

*** M. Donizetti vient de mettre à l'étude un opéra-comique en deux actes, dont le titre n'est pas encore arrêté. Cet ouvrage est destiné aux débuts de mademoiselle Borghèse, dont on dit beaucoup de bien. M. Donizetti s'occupe aussi de deux ouvrages pour le théâtre de la Renaissance : *L'Ange de Nisida* et la *Fiancée du Tyrol*.

*** La Renaissance vit toujours sur le succès de *Lucie de Lammermoor*. La *Chaste Suzanne*, opéra de genre de M. H. Monpou, ne sera pas représentée aussitôt qu'on l'avait espéré. Le compositeur n'a pas encore terminé sa partition.

*** Le succès du second concert de Berlioz a été plus brillant encore que celui du premier. Cette immense symphonie de *Roméo et Juliette*, mieux comprise des auditeurs et des exécutants, a été plusieurs fois interrompue par des acclamations dont nous essaierions en vain de donner une idée. A la fin du concert, après ce triple chœur du serment, qui couronne si dignement le vaste édifice musical, l'orchestre et les chœurs ont joint leurs applaudissements à ceux de la foule brillante qui remplissait la salle. Il ne manquait à cette fête toute musicale que la présence de celui de tous les artistes vivants qui, peut-être, y eût pris la part la plus vive, M. Paganini. Il apprendra à Nice ce triomphe de l'ouvrage qu'il inspira et qui lui est dédié. — On entendra pour la dernière fois, cette année, *Roméo et Juliette* le 15 décembre prochain.

*** Liszt vient de faire à Vienne une maladie très violente : une fièvre nerveuse l'a retenu huit jours au lit; il est maintenant hors de danger.

*** M. Lasabathie, ancien chef de bataillon de la deuxième légion de la garde nationale, vient d'être nommé sous-chef du bureau des théâtres au ministère de l'intérieur, et M. Q. Perrut succède à M. de Wailly dans l'emploi de chef du même bureau.

*** Le théâtre de Belleville va bientôt offrir à ses habitués l'opéra-comique; il annonce pour samedi prochain *le Brasseur de Preston*. Nous espérons que les jeunes chanteurs et chanteuses de l'Opéra-Comique et de la Renaissance joueront à ce théâtre des rôles plus importants, et que leurs directeurs ne peuvent encore leur confier.

*** La réunion des émigrés polonais pour célébrer l'anniversaire de la révolution de novembre 1830 avait été précédée d'une messe à l'église de Saint-Germain-des-Prés, dans la chapelle où est placé le tombeau du roi Jean Casimir. Le soir, les amis de la cause polonaise se sont réunis en très grand nombre dans la vaste salle de la rue de Grenelle-Saint-Honoré, 45. — M. Arago, député, a présidé cette réunion et a ouvert la séance par un discours qui a été fort applaudi. Le palatin Ostrowski, dernier commandant en chef de la garde nationale de Varsovie, et M. Lemercier, de l'Académie française, ont parlé ensuite. Un polonais a prononcé une sorte d'allocution à ses compatriotes qui a excité à différentes reprises les vivats de l'assemblée. — La soirée s'est terminée par une cantate dont le sujet était une paraphrase du psaume de David *Super flumina Babylonis*, paroles de M. Christian Ostrowski. La musique, d'un caractère sérieux, est l'œuvre d'un amateur, M. de S..., et a été fort goûtée par les auditeurs.

*** Un journal belge fait connaître les talents artistiques des princes de Cobourg : « Le mari de dona Maria, dit il, est un graveur habile; le roi Léopold est un bon violon, et le prince Albert de Cobourg est un poëte distingué, tandis que son frère Ernest met en musique ses inspirations poétiques. »

*** Sous le titre : *Valse de Sophie*, et *Souvenir de Saint-Pétersbourg*, M. Labitzki, l'auteur des célèbres valses d'*Aurora* et des *Paulenenwalzer*, vient de publier deux recueils nouveaux qui sont destinés à grands succès de vogue. Ce sont les valses les plus dansantes et les plus mélodieuses. Nous les recommandons aux amateurs.

*** M. John Burnett compose en ce moment un opéra pour le théâtre Drury-Lane, dont le sujet est la vie de Mozart.

— Par un concours d'heureuses circonstances, le journal l'ARTISTE vient de découvrir, dans l'un des plus vieux et des plus honorables châteaux de la Normandie, une suite non interrompue de SOIXANTE LETTRES INÉDITES DE JEAN-JACQUES ROUSSEAU, écrites de sa main à cette noble dame qui l'a entouré de tant de consolations aux plus tristes instants de cette vie mêlée de tant d'amertume. L'ARTISTE a mis sous presse à l'instant même cette précieuse correspondance, qui remplira une des lacunes les plus importantes des *Confessions*, et dont le journal *se réserve la propriété exclusive*. Ces soixante lettres de Jean-Jacques Rousseau seront publiées sans interruption, et le journal l'ARTISTE espère que ses lecteurs lui sauront gré de cet admirable et éloquent collaborateur, qu'il vient de rencontrer d'une façon si heureuse et si inespérée.

Le Directeur, Maurice SCHLESINGER.

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

Musique de Piano que nous recommandons POUR ETRENNES.

BIBLIOTHÈQUE DU JEUNE PIANISTE,

RECUEIL DE MORCEAUX INSTRUCTIFS ET AMUSANTS,

A L'USAGE DE LA JEUNESSE, SUR DES MOTIFS DES OPÉRAS DE

BELLINI, HALEVY, MEYERBEER, ET ROSSINI,

Composés et très soigneusement doigtés par

CHARLES SCHUNKE,

Pianiste de la reine.

1re Livraison.

SIMPLES LEÇONS AUX JEUNES FILLES.

1. La première leçon, première suite, contient : L'Orgie des Huguenots, chœur de bal des Huguenots de Meyerbeer, Marche de Sémiramis, de Rossini, 3 75
2. La première leçon, deuxième suite, contient : Barcarolle de l'Eclair d'Halevy, Cavatine du Crociato de Meyerbeer, Valse de Cosimo de Prévost, 3 75
3. Un petit rien sur les couplets de Ludovic d'Hérold et d'Halevy, et de la marche de Moïse de Rossini, 3 75
4. Un Noel, vieil air français varié, 3 75
5. Rondo sur un motif de Maometto de Rossini, et Bagatelle sur l'Eclair d'Halevy, 3 75
6. Saltarelle de Cosimo, de Prévost, 3 75

2e Livraison.

DIORAMA DES ENFANTS.

1. Rondo-galop sur le Galop de l'Ile des Pirates, 3 75
2. Bagatelle sur les couplets de Cosimo, 3 75
3. Polonaise brillante de Faust, de Spohr, 3 75
4. Rondo sur la Marche des Indiens de Sémiramis de Rossini, 3 75
5. Pas des bayadères de l'Ile des Pirates, 3 75
6. Variations sur un thème de Weber, 3 75

3e Livraison.

TRÉSOR DE LA JEUNESSE.

1. Première mosaïque de la Straniera de Bellini, 3 75
2. Fantaisie sur les plus jolis motifs d'Oberon, de Weber, 3 75
3. Divertissement sur le pas de Mlle Taglioni dans Robert-le-Diable, de Meyerbeer, 3 75
4. Première mosaïque des Capuletti et Montechi, de Bellini, 3 75
5. Rondo militaire sur la marche des Chevaliers de la Juive d'Halevy, 3 75
6. Variations sur la cavatine favorite de la Norma, de Bellini, 3 75

4e Livraison.

HEURES DE RÉCRÉATION.

1. Deuxième Mosaïque des Capuletti et Montechi, de Bellini, 3 75
2. Air du ballet de l'Ile des Pirates, 3 75
3. Invitation à la valse, rondo sur la valse de la Juive, d'Halevy, 3 75
4. Deuxième mosaïque sur la Straniera de Bellini, 3 75
5. Fantaisie diabolique sur la danse des démons de Faust, de Spohr, 3 75
6. Air allemand varié, 3 75

5e Livraison.

LE RAMEAU D'OR.

1. Souvenirs de Robert-le-Diable, 3 75
2. Le Carnaval de Vienne, rondo-valse, 3 75
3. Variations brillantes sur la cavatine d'Anna Bolena, de Donizetti, 3 75
4. Rondo pastoral sur le Ranz des vaches d'Appenzel, de Meyerbeer, 3 75
5. Variations sur la romance favorite de l'Eclair d'Halevy, 3 75
6. Fantaisie sur la cavatine de la Juive, d'Halevy, 3 75

Prix de chaque livraison, *net* : 7 fr. 50 c. — L'ouvrage complet relié en velours, *net* : 40 fr.

LE PENSIONNAT.

Recueil de morceaux progressifs

SUR DES MOTIFS FAVORIS

POUR LE PIANO A 4 MAINS,

COMPOSÉ A L'USAGE DES PENSIONNATS,

PAR CHARLES SCHUNKE.

1. Divertissement sur l'Eclair.
2. Souvenirs de la Styrie, fantaisie pastorale.
3. Fantaisie sur un air suisse.
4. Fantaisie sur Robert-le-Diable.
5. Fantaisie sur la Norma.
6. Rondo Français.
7. Rondo-valse sur les valses de Strauss.
8. Halte des Bohémiens, fantaisie sur la Préciosa de Weber.
9. Variations sur la cavatine de la Zelmira.
10. Bacchanale sur le Chœur des Buveurs de la Juive.
11. Variations sur le septuor du Duel des Huguenots.
12. Variations sur un air Autrichien.

OEuvre 5?. — Prix de chaque livraison, *net* : 3 fr. — L'ouvrage complet relié en velours, *net* : 40 fr.

LES DÉLASSEMENTS DE L'ÉTUDE,

CHOIX DE 25 MORCEAUX FAVORIS SOIGNEUSEMENT DOIGTÉS, ARRANGÉS POUR LE PIANO A 4 MAINS,

PAR FRANÇOIS HUNTEN.

PREMIÈRE LIVRAISON.

1. Marche du Tournoi de Robert-le-Diable.
2. Galopade.
3. Vive l'Italie, du Dilettante d'Avignon.
4. La Straniera.
5. La Sicilienne de Robert-le-Diable.
6. Barcarolle de Venise.
7. Galop de la Tentation.
8. Chœur des Buveurs de Robert-le-Diable.
9. Dernière pensée de Weber.
10. Galope hongroise.
11. Valse allemande.
12. Thème de Hummel.
13. Air napolitain.

DEUXIÈME LIVRAISON.

14. Thème d'Oberon, de Weber.
15. Air de Mozart.
16. Le desir, valse de Beethoven.
17. Dame du Lac, de Rossini.
18. Valse infernale de Robert le Diable.
19. Thème d'Oberon, de Weber.
20. Landolinetta.
21. Valse de Himmel.
22. Vivat Bacchus, de Mozart.
23. Ranz des Vaches d'Appenzel, de Meyerbeer.
24. Air allemand.
25. Galopade de Hunten.

Chaque suite, *net* : 3 fr. 75 c. — Le même ouvrage pour Piano seul, chaque suite, *net* : 3 fr.

Nouvelles Récréations musicales très faciles,

POUR LE PIANO A 4 MAINS,

PAR FRANÇOIS HUNTEN.

QUATRE SUITES.

PREMIÈRE SUITE.

1. Air de Nathalie, de Carafa.
2. Thème allemand.
3. Cavatine de la Straniera, de Bellini.
4. Air suisse.
5. Air anglais.
6. L'Enfant du Régiment.

DEUXIÈME SUITE.

7. Marche de Sémiramide, de Rossini.
8. Air bédouin.
9. Air suisse.
10. Le Turc en Italie, de Rossini.
11. Barcarolle de l'Eclair, de F. Halevy.
12. La Norma, de Bellini.

TROISIÈME SUITE.

13. Valse de Vienne.
14. Air favori de Dalayrac.
15. Air de ballet de Chao-Kang.
16. Valse bohémienne.
17. Rondo de Paganini.
18. Air allemand.

QUATRIÈME SUITE.

19. Orgie des Huguenots, de Meyerbeer.
20. Thème de Ludovic.
21. La Folle, de Grisar.
22. Le Revenant, de Gomis.
23. La Gazza Ladra, de Rossini.
24. Valse hongroise.
25. Trio de la Juive, de F. Halevy.

Chaque suite, *net* : 3 fr.

6e Année. — 1839. REVUE N° 66.

ET

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS,

JOURNAL DES ARTISTES, DES AMATEURS ET DES THÉATRES;

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, F. BENOIST, (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, CASTIL-BLAZE, PHILARÈTE CHASLES, F. DANJOU, STEPHEN HELLER, EDME SAINT-HUGUÉ, ELWART, FETIS père (maître de chapelle du roi des Belges), AD. GUÉROULT, JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, G. LEPIC, LISTZ, MARX, CHARLES MERRUAU, EDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, H. PREVOST, L. RELLSTAB (rédacteur de la GAZETTE DE BERLIN), GEORGES SAND, J.-G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT A LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE.

Paris.		Départ.	Étrang.
3 m.	8	9 »	10 »
6 m.	15	17 »	19 »
1 an.	30	34 »	38 »

La Revue et Gazette Musicale paraît le dimanche et le jeudi de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la *Revue et Gazette Musicale de Paris*, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; et chez tous les marchands de musique de France.

Prix d'abonnement à la *Revue et Gazette Musicale*, 30 fr. par année.

IL SERA DONNÉ CHAQUE MOIS UNE LIVRAISON des *ARCHIVES CURIEUSES DE LA MUSIQUE*, et un *fac simile* de l'écriture de musiciens célèbres.

ANNONCES : 30 c. la ligne de 28 lettres.

Paris, Dimanche 8 décembre 1839.

SOMMAIRE. — De la musique en Russie; par G. E. Anders (deuxième article). — *Revue critique*. 12 Caprices pour piano et violon; fantaisie dramatique, par Louis; par Blanchard. — Nouvelles.

Le sixième concert offert aux abonnés de la Gazette musicale *aura lieu dans le courant du mois de janvier.*

DE LA MUSIQUE EN RUSSIE.

APERÇU HISTORIQUE.

(Deuxième article.) [1]

III. — MUSIQUE ÉTRANGÈRE. — SON INTRODUCTION ET SES PROGRÈS EN RUSSIE.

Après avoir parlé de la musique particulière aux Russes, nous passons à celle qui est généralement cultivée en Europe, et qui, autrefois inconnue en Russie, y est maintenant aussi répandue que dans tout le reste du monde civilisé. Son introduction dans l'empire du Nord ne remonte guère au-delà du XVIIIe siècle. C'est Pierre-le-Grand qui opéra ce progrès.

A la vérité, sous le règne du czar Ivan Wasiliewitch (1550-1560), parmi les ouvriers et les artisans que ce monarque fit venir d'Allemagne et auxquels il assigna une demeure dans le *slobode*, ou faubourg allemand auprès de Moscou, il se trouva aussi quelques musiciens qui s'établirent en Russie; mais il paraît qu'ils y firent peu de sensation et que leur art ne se propagea pas dans cette grande ville. On ne voit pas qu'ils aient laissé après eux autre chose que la mention du *décès de quelques musiciens allemands* dans un livre d'église trouvé à Moscou. Les temps qui suivirent jusqu'en 1633, époque de l'avénement du czar Michaïla Fedorowitch au trône, étaient trop agités pour qu'on pût se livrer à la culture de la musique. Occupés à rétablir l'ordre et la tranquillité dans son empire et à contracter des alliances avec les cours étrangères, ce monarque et son successeur, Alexis Michaïlowitch, songèrent peu à protéger les arts. Cette tâche était réservée au fils de ce dernier. C'est Pierre-le-Grand qui prépara la gloire de la Russie par les arts et les sciences et qui opéra une transformation totale des habitants de ce pays; c'est lui qui introduisit la musique étrangère dans ses états. Toutefois elle resta long-temps encore dans l'enfance. Lorsqu'il organisa ses armées de terre et de mer, l'une à l'imitation de l'Allemagne, l'autre à l'imitation de l'Angleterre et de la Hollande, il fit venir en Russie des trompettes et des timbales, des hautbois et des bassons; tel fut le commencement de la réforme musicale. Chaque régiment reçut un corps de musiciens dirigé par un chef de musique qui, en dehors de ses fonctions, était tenu de choisir parmi les enfants de troupe un certain nombre de sujets auxquels il devait enseigner un des instruments dont se composait alors la musique militaire. Au moyen de cette disposition, tous les régiments de l'armée furent, au bout de quelques années, pourvus de musiciens recrutés dans l'armée même. Plus tard, il y en eut d'assez habiles pour remplir le poste de chef de musique.

La flotte et les amirautés à Pétersbourg, à Archangel et à Réval reçurent aussi un corps de trompettes et de timbaliers. Suivant une ordonnance de Pierre-le-Grand, encore

(1) Voyez la *Revue et Gazette musicale* du 5 décembre 1839.

en vigueur du temps de M. de Stæhlin, on entendait tous les jours de onze heures à midi les exercices publics de ces musiciens; les trompettes et timbaliers exécutaient des fanfares du haut de la tour de l'amirauté à Pétersbourg; les autres jouaient des morceaux pour hautbois, basson, cornet, du haut du clocher de la citadelle.

D'après le goût hollandais, devenu son goût favori, Pierre-le-Grand fit venir, en 1710, de la Silésie, un carillonneur nommé Jean-Chrétien Foerster, qui établit un carillon complet dans le clocher de l'église *Isaki*. Ce carillon était arrangé de manière à jouer par lui-même un morceau à toutes les heures; il était, en outre, garni d'un clavier et d'une pédale, au moyen desquels on y exécutait toutes sortes de pièces à volonté comme sur un orgue (1).

En 1721, un second carillon commandé en Hollande fut établi sur la tour de la citadelle. Foerster, très habile dans sa spécialité, y fut placé comme carillonneur; son service consistait à carillonner tous les jours pour toute la ville pendant une heure entière, c'est-à-dire depuis onze heures jusqu'à midi. Il jouait ordinairement un prélude plus ou moins long et quelques airs des cantiques de l'église luthérienne.

Ces deux superbes carillons, établis à grands frais, ont été détruits par la foudre, le premier, en avril 1735, et l'autre en mai 1756. Ce dernier a été depuis rétabli. Foerster laissa un fils, Jean-Jacques Foerster, qui l'égala sur le carillon, et qui, en même temps, fut un habile facteur d'orgues. Attaché comme musicien à la chapelle de la cour, il se faisait encore remarquer par son talent sur le violon et le clavecin.

Dans ses voyages en Allemagne et en Hollande, Pierre-le-Grand avait été frappé du son imposant des grands cornets et des trombones qui se faisaient entendre du haut des tours des églises. Il fit venir pour le même usage un corps de musiciens qu'il attacha à sa cour. Lorsqu'il donnait un festin, il l'employa pour sa musique de table. Donnait-il un bal, les hautboïstes des régiments de la garde, parmi lesquels plusieurs s'étaient exercés sur le violon et le violoncelle, étaient appelés à faire la musique. Mais lorsqu'il était au comble de la gaieté, il faisait paraître ses joueurs de cornemuse polonais, accompagnés de chalumeaux, et auxquels il joignait parfois des tambours.

Plus tard, vers la fin de sa vie, une musique plus exquise et plus complète, c'est-à-dire de la musique allemande de chambre, s'introduisit à sa cour. Le duc Charles-Ulrich de Holstein-Gottorp, qui, plus tard, devint son gendre, s'étant réfugié, en 1720, à la cour impériale de Russie, y amena sa petite chapelle composée d'environ une douzaine de musiciens allemands, très habiles; dont les plus distingués étaient deux frères du nom de Hübner; l'un avait la qualité de maître de chapelle, l'autre celle de maître des concerts. Cette musique, alors inconnue en Russie, consistait en sonates, solos, trios et concertos, de la composition de Teleman, Keiser, Heinichen, Schulz, Fuchs et autres célèbres maîtres allemands, de même que des compositeurs italiens, tels que Corelli, Tartini, Porpora et autres. Les instruments étaient le clavecin, quelques violons, une viole d'amour, une quinte, un violoncelle et une contrebasse, deux hautbois, deux flûtes, deux cors, deux trompettes et timbales.

Non seulement Pierre-le-Grand assistait aux concerts du duc, mais presque toutes les semaines il faisait venir cet orchestre à sa cour, pour y jouer. Les Russes de distinction goûtèrent beaucoup cette musique, qui était pour eux une nouveauté; ils la trouvèrent incomparablement meilleure à tout ce qu'ils avaient entendu jusque là. Lors des grandes fêtes que Pierre-le-Grand donna à Moscou, à l'occasion de la paix qu'il avait conclue, en 1721, avec la Suède, le duc de Holstein fit ériger devant son hôtel un arc-de-triomphe, orné de peintures allégoriques représentant les victoires et glorieux exploits du czar, et qui furent illuminées pendant trois nuits consécutives. On y avait pratiqué une galerie dans laquelle se trouvait placée la chapelle du duc, exécutant des morceaux à grand orchestre devant une immense population accourue pour entendre cette musique que l'on exécutait pour la première fois publiquement. Depuis cette époque, on confia aux musiciens allemands de la chapelle ducale plusieurs jeunes Russes, pour leur apprendre à jouer de divers instruments.

Sous le règne de l'impératrice Catherine I, le duc Holstein étant retourné dans son pays, ses musiciens passèrent au service de la cour impériale.

L'empereur Pierre II qui vint ensuite, ne se contenta point de garder ces musiciens, il prit lui-même des leçons de violoncelle de Riedel, artiste habile sur cet instrument. C'était un Silésien qui en même temps était excellent maître d'armes, et enseignait encore l'escrime au jeune empereur.

Ce monarque n'aimait pas moins les carillons. Il en fit construire un par Foerster dans le jardin du palais impérial, à Péterhof, dont le jeu était mis en mouvement par l'eau, et qui continuait à jouer tant qu'on laissait tourner la grande roue à moulin.

Après la mort prématurée de ce jeune prince, en 1729, l'impératrice Anne monta sur le trône de Russie. Tout l'orchestre des musiciens allemands se rendit à Moscou pour embellir la fête du couronnement. La musique y fit une grande sensation, et la nouvelle cour témoigna le désir de voir augmenter le nombre des exécutants. A cette occasion le roi de Pologne, Auguste II, céda quelques virtuoses italiens de sa chapelle, et envoya pour un intermède comique le célèbre chanteur bouffe Cosimo et sa femme; deux violonistes, Verocai et Bendi; un violoncelliste, Gasparo; un contrebassiste, Eisel, natif de Bohême. Peu de temps après arriva le fameux Keiser de Hambourg, compositeur d'opéras et maître de chapelle, avec sa fille, cantatrice agréable, qui devint plus tard l'épouse de Verocai.

Le goût de la musique italienne alla toujours croissant; on voulut encore augmenter les moyens d'exécution, que l'on trouvait peu en rapport avec la magnificence de la cour impériale, qui, en 1730, avait quitté Moscou pour Pétersbourg. Keiser prit la résolution de faire un voyage en Italie, pour y choisir et engager des artistes. Il partit en effet, mais, malgré ses belles promesses, on ne le revit jamais en Russie, et pendant plusieurs années on ignora complétement ce qu'il était devenu. Le maître de chapelle Hübner, envoyé en Italie pour le même objet, s'acquitta mieux de sa mission. Il amena avec lui quelques violonistes de Venise qui l'éclipsèrent bientôt par leur talent dans les concerts de la cour. Le principal était Giovanni Madonis, un des plus forts violons de l'époque, dont plusieurs œuvres, gravées à Paris, jouissaient déjà d'une grande réputation. Il y avait encore deux cantatrices, madame Davolio et sa sœur,

(1) Peu de personnes en France ont une idée des grands carillons qui existent dans plusieurs villes de la Hollande, et qui se jouent au moyen d'un ou de plusieurs claviers. Il y a eu des carillonneurs très remarquables; l'un des plus célèbres, nommé Pothof, exécutait même des fugues et autres morceaux difficiles avec une rare habileté. En Hollande, le choix d'un artiste de ce genre ne se fait pas légèrement; la place de carillonneur est mise au concours comme celle d'organiste. Voyez, à ce sujet, un article curieux de M. Fétis, *Revue musicale*, 1834, nº 17.

qui épousa plus tard le grand bassoniste Friedrich; puis Antonio Madonis, oncle de Giovanni, et Petro Mira, surnommé Petrillo, qui, dans la suite, après avoir quitté l'emploi de premier violon, devint plus célèbre dans celui de premier bouffon de la cour.

La chapelle impériale, ainsi augmentée, jouait régulièrement deux fois par semaine au château, et dans toutes les fêtes qu'on y célébrait. Mais on alla bientôt plus loin; on conçut l'idée d'avoir un opéra italien. Cette fois ce fut Petrillo que l'on envoya en Italie pour recruter des sujets. Parti en 1734, il retourna à Pétersbourg l'année suivante, avec les artistes dont voici les noms :

Francesco Araja, Napolitain, engagé comme maître de chapelle de la cour.

Morigi, de Bologne, castrat et chanteur excellent, qui se distingua par l'élévation extraordinaire de sa voix.

Giovanni Piantonida, de Florence, grand virtuose sur le violon.

Signora Pastorla, sa femme, première chanteuse.

Caterina Giorgi, de Rome, seconde chanteuse.

Filippo Giorgi, son mari, bon tenor et acteur exercé.

Rosina Bon, de Bologne, excellente cantatrice, qui brillait non moins par son jeu dans le genre *bouffe* des intermèdes.

Girolamo Bon, surnommé Momolo, son mari.

Antonio Peresinotti, peintre de décorations.

Gibelli, machiniste, avec deux aides.

Crica, tenor, meilleur comme *bouffe* dans les intermèdes.

Giuseppe Dalloglio, de Padoue, célèbre virtuose sur le violoncelle.

Domenico Dalloglio, son frère, excellent violoniste et compositeur.

Plusieurs premiers et seconds violons pour les parties *ripiènes*.

Voilà pour la musique. Quant à la danse, le personnel recruté par Pitrillo, moins nombreux, se composait de :

Fusano, maître de ballets, et sa femme Giuglia, de Venise, très habile danseuse;

De cinq autres danseurs de ballets, parmi lesquels on cite le grand Gioseppe et le petit Tesi avec sa femme; plus quelques figurants et figurantes.

Tous ces artistes, de même qu'une troupe complète de comédiens italiens, que Pitrillo avait également recrutée en Italie, furent logés dans *le vieux Winterhof*, vaste bâtiment à deux étages, qui avait autrefois servi de résidence d'hiver à Pierre-le-Grand et à toute sa cour. Ils jouissaient d'appointements considérables; leur engagement était de cinq ans, au bout desquels ils étaient libres de retourner dans leur patrie.

L'orchestre, presque au grand complet, laissait cependant un vide sensible pour la partie des instruments à vent: cette lacune ne tarda pas à être comblée. On fit venir d'Allemagne et notamment de Bohème des musiciens habiles sur le basson, le cor et la trompette. On organisa en même temps, pour les bals de la cour, un orchestre spécial, sous la direction du maître de chapelle Hübner, composé de musiciens allemands et de vingt jeunes russes, leurs élèves.

Les réjouissances de la cour furent réglées de la manière suivante : deux fois par semaine, les jeudis et dimanches, grand concert au château; tous les mardis comédie italienne au théâtre de la cour; tous les vendredis intermèdes ou petits opéras italiens. On n'avait pas encore monté de grands opéras. On s'occupa bientôt de le faire, comme nous le verrons plus bas.

La cour donnant l'exemple, le goût pour la musique gagna la noblesse et toutes les familles distinguées de la capitale. Les jeunes seigneurs et les demoiselles se mirent à apprendre le chant italien et à jouer de quelque instrument. On cite la princesse Kantemir, qui parvint à exécuter sur le clavecin les morceaux les plus difficiles, et qui, ayant étudié l'harmonie, accompagnait à livre ouvert la basse chiffrée des partitions. Elle était en outre très habile cantatrice et luttait quelquefois avec le célèbre chanteur Morigi. Le prince Repnin jouait très bien de la flûte et l'emportait même sur un virtuose qui se fit entendre aux concerts de la cour. La maison du baron de Stroganov, à Moscou, était tellement mélomane, que tous les membres de la famille s'exercèrent à la musique. Quelques seigneurs allèrent même plus loin en faisant apprendre divers instruments à leurs valets de chambre et à tous leurs domestiques, afin d'avoir pour leur plaisir un petit orchestre à eux.

Ce fut en 1737, aux fêtes célébrées pour l'anniversaire de la naissance de l'impératrice Anne, qu'Araja fit représenter le premier grand opéra italien, *Albiazare*, dont il était lui-même le compositeur. Les principaux rôles furent joués par madame Giorgi et son époux, par le castrat Morigi, mademoiselle Massani, surnommée *la Catherla* de Prague, et Crichi, de Bologne. L'orchestre, composé de quarante artistes, était renforcé par les meilleurs musiciens des quatre régiments de la garde. L'exécution fut satisfaisante, et la pièce eut un grand succès. La cour elle-même donna le signal des applaudissements, auquel répondit l'enthousiasme des nombreux spectateurs. Plusieurs représentations se suivirent et le succès alla toujours croissant.

On ne s'arrêta pas en si beau chemin : déjà un nouvel opéra était projeté pour l'hiver suivant. On choisit *la Semiramide* ou *Il finto Nino*, dont Araja composa la musique. La représentation eut lieu au mois de janvier 1738 et réussit aussi parfaitement. Le rôle principal était joué par madame Piantonida, surnommée la *Pasterla*, excellente cantatrice qui brillait non moins par les qualités de son jeu.

L'opéra italien une fois établi dans la capitale du Nord y fit de rapides progrès. Plusieurs pièces, composées par Araja, furent successivement représentées jusqu'en 1740. La mort de l'impératrice Anne, arrivée cette année, interrompit malheureusement les jouissances musicales. Il n'y eut pendant le deuil (qui dura un an) ni concert, ni spectacle, et plusieurs des artistes italiens quittèrent le pays. Araja lui-même prit un congé d'un an et retourna en Italie, d'où il promit de revenir et d'amener de nouveaux chanteurs et virtuoses.

Cependant Elisabeth monta sur le trône; son couronnement eut lieu à Moscou en 1742. Dans le programme des fêtes à célébrer pour cette solennité, l'opéra italien figurait en première ligne; car l'impératrice aimait les arts et protégeait la musique. On mit en scène *la Clemenza di Tito*, paroles de Métastase, musique du célèbre Hasse, avec un prologue en musique composé par Domenico Dalloglio, et intitulé: *La Russia afflitta e riconsolata*. Le texte du prologue avait été écrit par M. de Stæhlin, le même auquel on doit tous ces renseignements sur l'histoire musicale de la Russie. On ajoute qu'il s'y trouvait un air chanté par *Ruthenia* (la Russie) : « *Ah! miei figli!* » qui arrachait des larmes à l'impératrice chaque fois qu'elle l'entendait.

Pour la représentation de cet opéra on avait construit à Moscou, vis-à-vis du palais impérial, sur une place publique très vaste, une salle de spectacle dans le goût le plus moderne; elle contenait 5,000 spectateurs. Les principaux rôles étaient joués par madame Giorgi et son mari, par le castrat Morigi, les deux cantatrices Rosina Bon et Catherla Massani, et enfin par le ténor Crichi. Les chœurs furent chantés par une masse imposante, car on y avait fait entrer pour la première fois cinquante chanteurs d'église de la chapelle impériale, « de sorte (ajoute M. de Stæhlin) qu'il eût été

difficile de trouver ailleurs en Europe un chœur semblable pour la force et pour le nombre. »

L'empressement avec lequel le public de Moscou se rendit à ce premier opéra fut tel, qu'un grand nombre de spectateurs des deux sexes étaient dans la salle plus de six heures avant le commencement de la pièce pour s'y assurer une place. Joué trois fois de suite, cet opéra excita l'enthousiasme général, et dès ce moment la ville de Moscou rivalisa de zèle pour la musique avec la capitale de l'empire.

Pendant l'automne de la même année (1742) Araja revint d'Italie, amenant un célèbre chanteur, le castrat Saletti, excellent sopraniste qui avait chanté pendant quelques années au théâtre de Madrid, sous le grand Farinelli. Parmi les artistes engagés par Araja se trouvaient encore le hautboiste Stazzi, de Florence ; les violonistes Tito, Passarini et Verocai. Il y avait encore Bonachi, de Florence, en qualité de poëte de la cour, qui fit dans la suite les *libretti* de plusieurs opéras; Giuseppe Valeriani, de Rome, célèbre peintre de décors dont les tableaux scéniques présentaient aux yeux des spectateurs une étonnante illusion et égalaient ceux du fameux Bibiena. Araja ramenait encore le maître de ballet Fusano avec sa femme Antonina.

Au commencement de 1743, la cour étant revenue à Pétersbourg, *la Clemenza di Tito*, avec le prologue, fut encore représentée plusieurs fois sur le théâtre de la cour, qui, pendant l'absence de celle-ci, avait été totalement rebâti à neuf. Pendant l'été l'impératrice résidait à son château de plaisance de Peterhof. Là encore, la musique était appelée pour embellir sa cour ; des concerts et des intermèdes italiens faisaient alternativement les frais des soirées du château.

En général, pendant les vingt années du règne d'Élisabeth, la musique fut très florissante en Russie, et le goût s'en répandit de plus en plus dans la haute société.

Tous les ans Bonachi écrivait un libretto, et le nouvel opéra, mis en musique par Araja, était ordinairement représenté pour la première fois le jour de la naissance de l'impératrice, ou à l'anniversaire de son couronnement. C'est ainsi qu'Araja composa *Scipione*, *Arsace*, *Seleuco*, etc., dont le texte, en italien, fut imprimé avec traduction russe, et française ou allemande en regard.

La cour passa l'année 1744 à Moscou, et y célébra la fête magnifique de la paix conclue l'année précédente avec la Suède. Entre autres divertissements, on y exécuta un nouvel opéra, *Bellerofonte*.

L'année suivante on célébra le mariage du grand-duc Pierre Fedorovitch. A cette occasion Araja composa une musique dramatique particulière destinée à être exécutée à table, et qui, chantée par une masse imposante de voix, soutenue par un nombreux orchestre, produisit un effet extraordinaire.

La prospérité toujours croissante de la musique en Russie, les encouragements qu'elle recevait de toutes parts, ne pouvait manquer de provoquer l'industrie, toujours prête à exploiter ce qui obtient du succès. Jusque-là on n'avait pu avoir de la musique gravée ou imprimée qu'à grands frais, en la faisant venir de l'étranger. Alors on vit s'établir à Saint-Pétersbourg des marchands de musique qui se firent eux-mêmes éditeurs. On cite comme l'un des premiers ouvrages gravés à Pétersbourg, six concertos pour le violon, de Madonis, qui parurent vers l'époque dont nous venons de parler. Ils furent bientôt suivis de six symphonies de Dalloglio, dont les adagios surtout charmèrent le public. Un amateur distingué, le conseiller Teplov, publia en même temps un recueil d'airs russes composés par lui sur les meilleures poésies de ses compatriotes, tels que Sumarokov, Jelagins et autres.

Pour donner du neuf, Madonis eut l'idée d'écrire deux symphonies *à la russe*, qui furent si bien accueillies que depuis lors on dut toujours en jouer une aux concerts ordinaires de la cour. Il avait choisi quelques uns des airs les plus communs du pays ou des chansons de paysans, et il en avait arrangé un allegro, andante et presto, dans lesquels ces mélodies étaient continuellement reproduites avec beaucoup d'art et de goût. Encouragé par le succès de cette composition, il écrivit deux sonates sur des mélodies de l'Ukraine. Les imitateurs ne lui manquèrent pas. Le maître de ballet Fusano arrangea pour les bals de la cour des contredanses sur des airs nationaux russes, et composa enfin, avec les danses du pays, un ballet qui obtint un succès immense.

Vers la même époque, le comte Razumovski, qui vivait dans ses terres à Gluchow, en Ukraine, organisa pour son plaisir une chapelle-musique, composée de quarante musiciens très habiles dont chacun était capable de jouer des solos sur son instrument. En 1755, le comte, se rendant à Moscou, amena avec lui cet orchestre et donna, dans son hôtel, des soirées musicales, nouveauté qui excita une admiration extraordinaire.

Dans la chapelle du comte se trouvait un jeune chanteur d'Ukraine, nommé Gawrila, qui brillait non moins par sa voix que par son talent. Plus tard, il alla à Pétersbourg où il se fit applaudir dans les concerts de la Cour. Le nom de cet artiste mérite d'être conservé dans les annales de l'art, car ce fut lui qui inspira à l'impératrice Elisabeth l'idée de faire exécuter un opéra complet en langue russe. A cet effet, le poëte Sumarokov reçut l'ordre d'en faire le poëme, le compositeur Araja fut chargé de le mettre en musique. La tâche du musicien n'était pas facile, car, malgré son long séjour en Russie, il ne savait pas un mot de la langue sur laquelle il devait écrire sa partition. Cet obstacle ne le découragea pas. On lui expliqua, mot pour mot, toutes les phrases ; on les lui déclama ensuite pour qu'il en saisit l'accentuation ; et c'est ainsi qu'il parvint à faire une musique qui, au dire des connaisseurs, convenait parfaitement aux paroles.

Cet opéra, intitulé *Céphale et Procris*, fut représenté à Pétersbourg, en 1755, pendant les fêtes du carnaval. Il obtint un plein succès et fut joué plusieurs fois de suite. Les principaux rôles étaient joués par mademoiselle Beligradski, fille du célèbre joueur de luth de ce nom, à peine âgée de quatorze ans, et Gawrila Marzenkowitch, surnommé *Gawriluschka*. Les autres auteurs, également Russes, étaient Nicolas Klutarev, Stepan Raschewsky et Stepan Eustatiew. Tous débutèrent d'une manière très brillante. L'impératrice elle-même, en battant des mains, donna, avec sa cour, le signal des applaudissements. Pour témoigner son entière satisfaction, elle fit, quelques jours après, à tous ces nouveaux acteurs, des cadeaux consistant en étoffes superbes pour en faire des costumes. Le maître de chapelle, Araja, reçut une précieuse pelisse de zibeline et cent demi-impériales en or (500 roubles).

Revenons à l'opéra italien. Dans la même année, le castrat Saletti prit son congé pour se retirer dans sa patrie avec les richesses considérables qu'il avait acquises en Russie, voulant désormais se reposer. Il partit comblé de faveurs ; l'impératrice lui fit remettre une riche tabatière accompagnée de mille ducats, auxquels le grand-veneur Razumovsky joignit 500 autres ducats.

A la place de Saletti arriva le castrat Carestini, très célèbre autrefois, mais qui, déjà avancé en âge, ne fit entendre que les beaux restes d'une voix sonore et une excellente méthode. Son séjour en Russie fut de courte durée ; car il repartit en 1758, et alla finir ses jours dans sa patrie. La lacune qu'il laissa ne tarda pas à être remplie par deux autres castrats, Luini, de Milan, chanteur gracieux, et le

célèbre Giuseppe Millico, fort bon musicien, mais qui, suivant M. de Stæhlin, hurlait plutôt qu'il ne chantait. Il arriva en même temps une charmante cantatrice, Durante, de Rome, le ténor Compassi, de Florence, qui, joignant à une voix délicieuse une excellente manière de chanter, se fit aimer du public, bien qu'il ne fût que médiocre musicien. Le personnel s'accrut encore par l'arrivée de Nunziata Garani, de Bologne, cantatrice aimable et meilleure actrice encore. Les deux derniers étaient engagés seulement pour l'intermède ou l'opéra bouffe, et ne chantaient que par exception au grand opéra.

Attirés par la munificence de la cour impériale, les musiciens affluèrent de toutes parts. C'est ainsi qu'arriva encore de Varsovie un castrat italien appartenant à la chapelle du roi de Pologne, nommé Puttini, moins remarquable cependant par sa voix que par son talent musical et sa méthode de chant; puis un excellent flûtiste, M. Le Clerc, que le marquis de l'Hôpital, ambassadeur de France, avait emmené de Paris, et qu'il avait fait entrer au service de l'impératrice de Russie. Son jeu se distinguait principalement par l'aisance dans l'exécution des passages les plus difficiles et par sa belle embouchure.

Dans l'automne de 1759, Araja, qui avait passé vingt-quatre ans au service impérial de Russie, en qualité de maître de chapelle, retourna en Italie avec une jolie fortune, augmentée encore par les cadeaux qu'il reçut lors de son départ. Il avait résolu de se fixer à Bologne pour y goûter les douceurs du repos. Il eut pour compagnon de voyage Stazzi, jusqu'alors hautboiste de la chapelle impériale.

La place d'Araja fut occupée par un musicien allemand, Raupach, compositeur habile, qui, déjà l'année précédente avait donné une preuve suffisante de son talent par un opéra russe, représenté avec succès au château de plaisance de *Péterhof*. En 1760, à l'occasion des réjouissances de la fête anniversaire du couronnement de l'impératrice, il fit jouer sur le théâtre de Pétersbourg un opéra italien de Métastase, intitulé *Siroë*. La musique de Raupach fut très applaudie. Les rôles principaux étaient confiés aux chanteurs et chanteuses nouvellement engagés dont nous avons parlé plus haut. On vit encore débuter, dans la même pièce, une cantatrice native de Pétersbourg, nommée mademoiselle Slakovsky, élève de Filippo Giorgi et de sa femme.

Parmi les protecteurs de la musique qui contribuèrent puissamment à ses progrès en Russie, il faut citer le grand-duc Pierre Federowitch, devenu plus tard empereur; ce prince, tout mélomane, avait lui-même appris le violon et souvent il se plaisait à prendre place dans l'orchestre pour jouer sa partie dans quelque symphonie. Il ne fut cependant jamais fort sur cet instrument, ce qui n'empêchait pas la flatterie de lui prodiguer des éloges sur son talent. Lorsqu'il jouait faux, ou qu'il s'embrouillait dans des passages difficiles, les Italiens ne manquaient jamais de crier : *bravo, Altezza, bravo!* si bien que ce prince finit par croire qu'il avait atteint dans son jeu un haut degré de perfection. Il aimait le violon à la folie et possédait de ces instruments une belle collection qu'il augmentait toujours. Savait-il quelque part un ancien violon de Crémone, un Amati, un Stradivarius ou autre, il s'en rendait le possesseur n'importe à quel prix.

A la cour du grand-duc on donnait toutes les semaines, en hiver, un grand concert qui commençait à quatre heures de l'après-midi et finissait à neuf heures du soir. A ces concerts jouaient et chantaient non seulement les musiciens qui étaient de fait au service et à la solde du grand-duc, tels que la Farinella, la Monari, les deux cantatrices allemandes, Eléonore et Itterstaedtin, l'excellent violoniste Caselli, de Bologne, le jeune Ohnesorge de Pétersbourg, qui ne le lui cédait pas beaucoup dans les solos, Koster, très fort sur la flûte, Ueberscheer, habile violoncelliste, sans compter bon nombre d'Italiens, de Russes et d'Allemands; mais on y entendait encore les castrats et les musiciens de la chapelle Impériale. Le grand-duc lui-même jouait comme premier violon depuis le commencement jusqu'à la fin du concert, et pour plaire à son altesse, plusieurs cavaliers de la cour, officiers et autres *dilettanti* de condition, jouaient de divers instruments, de manière que le concert comptait rarement moins de quarante à cinquante exécutants.

En été, lorsque le prince habitait son château de plaisance d'Oranienbaum, les exercices musicaux alternaient presque toujours avec les exercices militaires. Là, dès l'année 1750, on avait établi un joli petit théâtre dans une grande salle du château, principalement pour les intermèdes italiens, que l'ancien poëte de la cour, Tenzio, Vénitien, récitait tantôt avec l'italienne Brigonzi, tantôt avec la jeune cantatrice Eléonore. Plus tard, en 1756, l'orchestre du prince s'étant considérablement augmenté, ce petit théâtre fut remplacé par une grande salle d'opéra que le prince fit construire dans le plus nouveau goût italien par l'architecte Rinaldi, de Rome.

Le premier opéra qu'on y représenta en 1757 était *Alessandro nelle Indie*, dont Araja avait composé la musique; depuis on donna tous les ans un nouvel opéra de la composition de Manfredini, maître de chapelle du prince. Un excellent chanteur de basse, Berezovsky, de l'Ukraine, s'y distinguait dans les rôles principaux. Les autres rôles étaient remplis par les artistes que nous avons nommés plus haut. A chaque représentation le grand-duc était assis dans l'orchestre à côté du chef, et jouait lui-même, depuis le commencement jusqu'à la fin, avec les premiers violons; quelquefois même il exécutait, dans l'accompagnement d'un air, les traits de solo, qui, on le pense bien, ne pouvaient manquer d'être vivement applaudis.

En 1756, Jean Locatelli, directeur de théâtre, arriva à Pétersbourg avec une caravane de nouveaux musiciens, une troupe complète d'acteurs d'opéra bouffe, et un personnel considérable pour le ballet. Parmi les chanteurs, on remarquait la Comati, dite la *Farinella*, qui entra ensuite au service du grand-duc; le castrat Antonio Massi, l'excellent ténor Matteo Buini et sa femme; Ignazio Dol, basse-taille, et Gasparo Barozzi, contralto. L'orchestre était dirigé par Francesco Zoppis, maître de chapelle et compositeur d'opéras, qui, de son temps, jouissait d'une certaine réputation.

Locatelli fut accueilli avec empressement. Le genre de spectacle qu'il apportait était une nouveauté pour la capitale du Nord, où l'on n'avait encore vu que des intermèdes et des opéras sérieux. On lui céda pour ses représentations l'ancien théâtre de la cour attenant au jardin du palais d'été, et dans ce sanctuaire, où jusque là les invités seuls de la cour avaient joui d'un spectacle gratuit, il fut permis de percevoir un prix pour les billets d'entrée et d'établir un spectacle public. Il fut convenu que la troupe jouerait trois fois par semaine. On payait un rouble pour le parterre; les loges étaient louées chacune à raison de 300 roubles par an, et la cour accordait un subside annuel de quelques mille roubles pour trois loges qu'elle s'était réservées.

Le premier opéra bouffe, *la Cascina*, fut représenté en 1757, et la troupe obtint à son début un immense succès. Dès lors ce théâtre ne cessa d'attirer la foule. Locatelli, voyant réussir son entreprise, conçut le projet d'introduire le même spectacle à Moscou. A cet effet, il fit venir de nouveau des musiciens et des chanteurs distingués, tels que le castrat Manfredini, la cantatrice Mantovanina et autres. En 1759, l'opéra italien, engagé à grands frais, fut établi à

Moscou et trouva le même accueil qu'à Pétersbourg ; mais le succès n'y fut pas d'aussi longue durée. Au bout de quelques mois le public délaissa ce théâtre, et le directeur fut obligé de se retirer avec perte. Toutefois, cette entreprise manquée fut utile au progrès de l'art ; la plupart des musiciens enrôlés par Locatelli s'établirent à Moscou et se procurèrent des moyens d'existence en donnant des leçons dans les familles nobles. Le chanteur Manfredini lui-même resta et avoua franchement qu'il avait mieux fait ses affaires dans cette ville depuis la fermeture de l'Opéra qu'auparavant.

A Pétersbourg, au contraire, la troupe de Locatelli continua d'être en vogue jusqu'en 1762, époque de la mort de l'impératrice Élisabeth. L'année de deuil qui suivit cet événement interrompit les spectacles et les réjouissances publiques. Locatelli quitta la capitale, et sa troupe se dispersa pour ne plus se réunir. Ce fut l'opéra-comique français qui plus tard vint remplacer l'opéra bouffe italien.

Le règne de Pierre III, qui suivit, promettait d'être l'âge d'or de la musique en Russie ; mais une mort prématurée mit trop tôt fin aux projets du monarque. On a vu plus haut avec quelle passion ce prince, lorsqu'il était grand-duc, aimait la musique. Monté sur le trône, il continua à faire ses délices de cet art, et la main qui tenait le sceptre, ne cessa point de manier l'archet. Comme autrefois, il se plaisait à prendre place à côté du chef d'orchestre, pour jouer dans les symphonies la partie de premier violon.

Il annonça à plusieurs reprises l'intention d'assembler à sa cour l'élite des musiciens de toute l'Europe. Le célèbre Tartini, bien que déjà vieux, se trouvait sur la liste de son choix, ainsi que Galuppi, dont l'âge était également assez avancé. Araja, qui vivait retiré à Naples, fut instamment invité à revenir en Russie. Cédant aux offres brillantes du czar, le vieux compositeur se rendit à Pétersbourg, où l'attendait déjà un *libretto* qu'il devait mettre en musique. Mais à peine eut-il commencé sa partition, que la mort de l'empereur survint. Araja ne tarda pas à reprendre le chemin de sa patrie.

Cependant Catherine II, qui allait occuper le trône, aimait assez les arts pour conserver à la musique son état brillant. La fête du couronnement, qui eut lieu à Moscou en 1762, emprunta à la musique une grande partie de son éclat. Manfredini avait composé, pour cette solennité, un nouvel opéra intitulé *Olimpiade*, dont les représentations se suivirent devant un concours immense de spectateurs. Des intermèdes italiens et des comédies russes et françaises alternaient avec l'opéra.

Vers la fin de cette année, le compositeur Starzer, de Vienne, fut appelé à Pétersbourg en qualité de maître de concert. Sous sa direction, on entendit pour la première fois les symphonies et les œuvres des compositeurs allemands les plus célèbres de l'époque, tels que Holzbauer, Wagenseil, Benda, Gluck, Graun et autres, et la musique italienne, jusqu'alors seule en possession du terrain, trouva une puissante rivale dans l'école allemande.

En 1764, on organisa des concerts spirituels qui eurent lieu pendant le carême de la même année. Orchestre, chanteurs et musique, tout y était allemand, et l'on y exécuta entre autres le grand oratorio de *La Passion*, par Teleman. Cette composition attira une telle affluence d'auditeurs, que la vaste église choisie pour la solennité ne put contenir toute la foule qui se pressait aux portes.

Ce fut encore en 1764 que l'opéra-comique français fit sa première apparition à Pétersbourg. L'impératrice avait fait venir de Paris une troupe d'acteurs qui arriva sur la fin de ladite année, et débuta avec succès au théâtre de la cour. Les pièces de Favart surtout plurent infiniment à la noblesse, et l'impératrice engagea la troupe pour trois ans. Au bout de ce temps les acteurs eurent la permission d'établir un théâtre en ville, et alors les bons bourgeois de la capitale purent jouir aussi d'un spectacle qui jusque là n'avait été accessible qu'à la noblesse et aux habitués du château. Il paraît cependant que le grand public goûta moins ces acteurs français ; car ils se virent bientôt obligés de se réunir aux comédiens allemands pour donner des représentations mixtes, composées de pièces françaises et allemandes, jouées alternativement dans la même soirée. Cette union ne dura pas long-temps, et les artistes français retournèrent dans leur patrie.

L'opéra italien se soutint toujours, grâce aux efforts que l'on fit pour lui conserver son éclat. Une nouvelle pièce de Manfredini, *Carlo Magno*, représentée en 1764, ayant obtenu peu de succès, on songea à remplacer ce maestro, dont l'étoile avait déjà baissé aux yeux de la cour. On lui choisit pour successeur le célèbre Galuppi, alors maître de chapelle de Saint-Marc à Venise. Galuppi, malgré son âge avancé (il avait 65 ans), accepta la place qui lui était offerte aux appointements de 4,000 roubles par an, avec un logement et un équipage mis à sa disposition. Son arrivée à Saint-Pétersbourg, dans l'automne de 1765, donna un nouvel élan à la musique. Tous les mercredis il y avait concert à la cour ; on y exécutait les œuvres de Galuppi, et lui-même y brillait par son talent sur le clavecin.

Chargé aussitôt de la composition d'un opéra, Galuppi mit en musique la *Didone abbandonata* de Métastase, qui fut représentée, en 1766, avec un plein succès. Les principaux acteurs étaient la Colonna, les deux castrats Luini et Puttini, le ténor Sandalo que Galuppi avait amené de Venise, et une cantatrice russe, mademoiselle Schlakovka.

Après la seconde représentation, Galuppi reçut une tabatière ornée de diamants et mille ducats en or. Ce cadeau était accompagné d'expressions très flatteuses de la part de l'impératrice qui fit dire au compositeur, *que c'était un legs trouvé pour lui dans le testament de Didon*. La cantatrice Colonna eut sa part de la munificence impériale ; on lui remit une bague de la valeur de mille roubles, en lui disant *qu'on l'avait trouvée sous les cendres du bûcher, et qu'elle provenait probablement d'Enée qui l'avait laissée à sa bien-aimée Didon*.

L'année suivante, Galuppi fit représenter un nouvel opéra de sa composition, intitulé *Il Re pastore*, mais cette pièce ne se soutint pas long-temps. On trouva la musique trop *pastoralement monotone* ; cependant un duo, avec accompagnement de solos de violon, enleva tous les suffrages. Le compositeur prit sa revanche dans son dernier opéra d'*Iphigénie en Tauride*, qui fut joué en 1768 et vivement applaudi. Cet opéra contenait, entre autres, dix chœurs, dont quelques uns firent un effet imposant. Après ce triomphe, Galuppi songea à la retraite ; les trois années de son engagement étant écoulées, il prit son congé et retourna à Venise. Sa place fut occupée par Traetta, qui, appelé de Venise, arriva immédiatement. Installé dans son nouveau poste, il se hâta d'écrire l'*Isola inabitata*, drame lyrique en un acte, favorablement accueilli du public, mais qui ne fut qu'un prélude à de plus beaux succès. En 1779, il donna son grand opéra *Olimpiade*, mis en scène avec un luxe que l'on n'avait pas encore déployé jusque là.

Ici s'arrêtent les Mémoires de M. Stæhlin sur la musique en Russie. Il en avait fait espérer la suite ; il avait même promis une histoire complète des arts dans ce pays, mais cet ouvrage, s'il a été fait, n'a pas vu le jour.

Depuis ce temps la Russie n'a pas cessé de marcher dans la voie du progrès. Sachant mettre à profit le mouvement qui s'est opéré dans les autres pays, elle en a pris largement

sa part, et la capitale du Nord a dignement rivalisé avec les autres capitales de l'Europe. Des illustrations musicales, telles que Sarti, Martini, Paisiello, Cimarosa, Boieldieu, etc., y ont été appelés soit pour composer des opéras, soit pour diriger des orchestres qui se sont successivement complétés par l'accession des premiers artistes de tous les pays du monde. A une époque rapprochée, Pétersbourg a été le rendez-vous des plus célèbres virtuoses; Clementi, Field, Rode, Baillot, Klengel, Hummel, pour n'en citer que quelques-uns, y sont allés porter le tribut de leur talent. On sait quel enthousiasme Thalberg y a tout récemment excité. A l'heure qu'il est, un des nos compositeurs en vogue, l'auteur du *Postillon de Lonjumeau*, est reçu à Pétersbourg avec les marques de la vive sympathie que lui a value sa réputation si justement méritée.

Les détails relatifs à cette longue et remarquable époque (depuis 1760 jusqu'à nos jours) n'ont jamais été réunis. J'en ferai plus tard l'objet d'un troisième article, quand j'aurai reçu les renseignements que j'attends de bonne source, et qui complèteront les notes éparses que j'ai recueillies sur ce sujet.

G.-E. ANDERS.

Revue critique.

12 CAPRICES-ÉTUDES *pour piano et violon concertants*; FANTAISIE DRAMATIQUE *pour les mêmes instruments sur les mélodies de F. Schubert*, par M. LOUIS.

Nous ne savons si M. Louis est un habile exécutant sur le piano et le violon, mais assurément, l'auteur des deux ouvrages mentionnés en tête de cet article est un de nos plus spirituels arrangeurs de musique de piano et violon. Ce qu'il écrit en ce genre est toujours bien dans le caractère de l'instrument, et parfaitement doigté; et cependant M. Louis n'occupe guère dans l'art instrumental que le rang qu'ont dans les annales de notre monarchie Louis Ier, IIe, IIIe, IVe, Ve, VIe, et même Xe du nom, dit le Hutin, de modeste mémoire. Serait-ce que pour avoir une réputation éclatante dans l'art instrumental, il faut être sans cesse sur la brèche, c'est-à-dire unir l'action à la réflexion, produire et dire? On est bien forcé d'en convenir quand on considère les faits et gestes des Thalberg, des Chopin, des Bertini, des Doehler, des Liszt, des Rosenhain, etc., etc. Cette myriade d'infatigables pianistes écrit autant qu'elle exécute, et joue autant qu'elle écrit. Un compositeur de musique instrumentale doit, pour ainsi dire, faire sa biographie lui-même, et en action, manifester par ses doigts, son souffle ou sa voix, toutes les inspirations de son âme, à moins que, comme Mozart, Beethoven et Weber, il écrive la symphonie, le drame lyrique ou le quatuor, et encore ces trois illustres compositeurs étaient-ils de première force sur le piano. C'est cette harmonie intellectuelle et physiologique, c'est cette profondeur, cette richesse d'idées unies à cette reproduction physique, instantanée, vive et colorée de la pensée, qui fait le grand artiste. Peut-être M. Louis aspire-t-il à cette gloire non moins belle, non moins estimable, de reproduire de douces sensations par la musique de chambre, avec laquelle se sont illustrés de grands compositeurs. Il a écrit en ce genre des quatuors pour deux violons, alto et basse, et des trios pour piano, violon et violoncelle qui annoncent, par le titre seul, une autre émission d'idées que celles qui prennent leur source dans l'arrangement de motifs donnés.

Dans ses 12 *caprices-études* pour piano et violon, M. Louis entre en matière comme les poëtes épiques, c'est-à-dire par une invocation. S'il ne dit pas pompeusement comme le poëte dont se moque Boileau : *Je chante le vainqueur des vainqueurs de la terre*, son INVOCATION (tel est le titre de sa première étude) est d'un caractère noble et bien soutenu. Sur un chant en double corde dans le ton de *fa* majeur que dit le violon, un accompagnement obligé qui ne tarde pas à devenir concertant avec le violon, se dessine en triolets pour les deux mains à la partie du piano. Cette étude, qui n'a rien du caprice bizarre, comme tant de pianistes en jettent à leurs auditeurs et même à leurs éditeurs, marche aisément, sans modulations crues, étranges, et doit rendre la muse ou le dieu qu'il invoque ainsi, favorable à l'auteur.

Sous le titre modeste de l'ANDANTE, la seconde étude montre cependant un peu plus d'ambition, sans tomber toutefois dans la difficulté inextricable. Chose rare par le temps qui court, la partie de piano chante avec beaucoup d'aisance et de grâce. Dans l'étude qui suit, sous le titre de BARCAROLLE, c'est le violon qui, rentrant dans son emploi, prend lui-même le rôle de chanteur. Cependant cette étude, nous devons le dire, est entachée d'un peu de monotonie. L'ÉLÉGIE ne nous paraît pas non plus bien exprimer la tristesse et la douleur par la mélodie et l'harmonie. Ce n'est point *la plaintive élégie en longs habits de deuil*. La brusquerie de quelques modulations, l'obstination du dialogue en triolets entre le violon et le piano, donnent à cette étude une allure scolastique et quelque peu prétentieuse qu'on aime à oublier en disant le cinquième caprice intitulé la MÉLANCOLIE. Ici nous rentrons dans la mélodie pure et franche. Sur une mesure à quatre temps, *allegretto*, un accompagnement en six pour quatre se dessine alternativement à la main gauche et à la main droite, sous un chant élégant et suave. Le sixième caprice portant titre : la VALSE, est un joli badinage qu'Apollon-Strauss semble avoir inspiré; puis vient la PRIÈRE, qui commence comme fait un enfant qui prie, et finit avec un luxe harmonique de la voix d'un peuple qui supplierait l'Éternel de le délivrer d'un fléau qui l'accable; et cependant cette prière s'éteint en un *smorzendo* simple, plein de mystère et tout religieux.

Le huitième caprice, portant la dénomination de PASTORALE, offre un mélange heureux de rhythme dans la mesure à six-huit qui n'est pas sans originalité. La CAVATINE qui vient ensuite, justifie bien son titre par le style large et soutenu dans lequel elle est écrite. La dixième étude, la SYMPATHIE, aura celle de tous les exécutants à la main preste et déliée.

Et comme il faut que la variation se glisse partout, voici venir le onzième caprice, nous offrant un thème orné de trois variations sans autre titre. Le motif en est peu original, peu moderne, et les trois variations ne sont pas plus médiocres que bien d'autres; c'est tout ce que nous avons à en dire. La STRETTE, sorte de finale vif, animé, termine ce recueil qui, somme toute, par les utiles et agréables études qu'il vous met à même de faire en commun sur les deux rois de l'instrumentation moderne, le violon et le piano, ne peut qu'obtenir un succès honorable et durable.

Le second ouvrage de M. Louis que nous avons à signaler aux amateurs des excellents dialogues entre le piano et le violon est une *Fantaisie dramatique* sur des mélodies de Schubert. Ce morceau en *sol* mineur débute par la scène fantastique et si touchante du *Roi des aulnes*. Que n'a-t-on pas dit, écrit, mais surtout éprouvé à propos de cette musique si sombre, si poétique, si belle! Ce roi des aulnes n'évoque-t-il pas tous nos souvenirs d'enfance, toute cette fantasmagorie de ces génies, de ces fées dont nous nous sommes bercés dans notre jeunesse, et que nous regrettons maintenant dans notre vie positive et désillusionnée? Remercions les compositeurs, les arrangeurs pleins de goût et de talent qui, comme M. Louis, nous traduisent sur deux instruments généralement en usage comme le violon et le piano cette

poésie musicale qui vous frappe d'effroi ou vous pénètre d'une douce mélancolie. Pour ne pas déflorer la surprise des exécutants, nous ne leur dirons pas quelles sont les autres mélodies de Schubert que l'habile arrangeur a fait intervenir dans cette belle fantaisie.

Comme dans ses autres œuvres, c'est le même tact, le même goût qui ont présidé à tout cela ; c'est une conversation intime et fondue entre le piano et le violon sans que l'un ni l'autre puisse se plaindre d'être sacrifié aux exigences de son interlocuteur. Nous l'avons déjà dit des ouvrages de M. Louis : arranger ainsi c'est créer.

Henri BLANCHARD.

Nouvelles.

*** Aujourd'hui à l'Opéra, *le Lac des fées*. M. Duprez remplira le rôle principal.

*** On prépare à l'Opéra une représentation au bénéfice de mademoiselle Elssler, que le Nouveau-Monde va nous enlever pour quelque temps. Pendant son absence, le ballet aura pour interprètes mesdames Noblet, Fitzjames et mademoiselle Lucile Grahn dont le talent commence à être fortement goûté du public. Il est également question des débuts de Lablache fils.

*** Demain, à l'Opéra-Italien, on jouera *Otello* pour les débuts d'un nouveau ténor.

*** On a encore été obligé d'ajourner à l'Opéra-Comique la première représentation d'*Eva*, par l'indisposition de Roger, qui remplit un rôle important dans cet ouvrage.

*** Pendant le mois dernier, on a donné sur les vingt-cinq théâtres qui ouvrent chaque soir leurs portes au public de la capitale 42 pièces nouvelles, qui forment un total de 90 actes. Ces pièces peuvent se subdiviser ainsi : 1 comédie, 1 opéra-comique, 9 drames ou mélodrames, 28 vaudevilles, drames-vaudevilles et comédies vaudevilles, 3 pantomimes.

*** Dimanche, 15 décembre 1839, à deux heures précises, aura lieu au Conservatoire le troisième et dernier grand concert vocal et instrumental donné par M. H. Berlioz, on y entendra les deux premières parties d'Harold, symphonie avec un alto principal, l'air d'Ascanio, de *Benvenuto*, chanté par madame Stoltz, *Romeo et Juliette*, symphonie dramatique, avec chœurs, solos de chant et prologues en récitatif harmonique, composée d'après la tragédie de Shakespeare, par M. H. Berlioz. Les paroles sont de M. Emile Deschamps.

PROGRAMME DE LA SYMPHONIE.

N. 1. Introduction instrumentale : — Combats, tumulte, intervention du prince. 1er PROLOGUE (petit chœur). Air du Contralto. *Suite du Prologue.* Scherzino vocal pour ténor solo, avec chœur. *Fin du Prologue.*

N. 2. Roméo seul. — Bruit lointain de bal et de concert. Grande fête chez Capulet. Andante et Allegro (orchestre seul).

N. 3. Le jardin de Capulet silencieux et désert. Les jeunes Capulets, sortant de la fête, passent en chantant des réminiscences de la musique du bal (chœur et orchestre). Juliette sur le balcon et Roméo dans l'ombre, Adagio (orchestre seul).

N. 4. La reine Mab, ou la fée des Songes. Scherzo (orchestre seul).

N. 5. 2me PROLOGUE (petit chœur). Convoi funèbre de Juliette (chœur et orchestre). *Marche fuguée, alternativement instrumentale et vocale.*

N. 6. Roméo au tombeau des Capulets. Réveil de Juliette (orchestre seul).

N. 7. FINALE chanté par toutes les voix des deux grands chœurs et du petit chœur, et le père Laurence. Double chœur des Montagus et des Capulets. Récitatifs, récit mesuré et air du Père Laurence. Rixe des Capulets et des Montagus dans le cimetière ; double chœur. Invocation du Père Laurence. Serment de réconciliation ; triple chœur.

Contralto solo du Prologue,	Mme STOLTZ.	101 VOIX.
Ténor solo du Prologue,	M. A. DUPONT.	
Le Père Laurence,	M. ALIZARD.	
Le chœur du Prologue,	12 Voix.	
Le chœur des Capulets,	42 Voix.	
Le chœur des Montagus,	44 Voix.	
Orchestre.	100 INSTRUMENTS.	

L'exécution sera dirigée par M. H. BERLIOZ.

On trouve des Billets chez M. RÉTY, au Conservatoire; et chez M. SCHLESINGER, rue Richelieu, 97.

*** Voici quelques mots bien spirituels de M. E. Briffault, qui font partie de son feuilleton du *Temps :* La discussion se mêle à tous les entretiens; une dame nous disait hier : Cet hiver, je veux que chez moi on danse beaucoup; on parlera un peu moins. » La chronique anecdotique a peu de faits, on cite quelques mots : « Le ministère n'a pas de programme pour la session, disait-on hier. — Est-ce qu'on a jamais songé à demander le programme d'un concert à des musiciens qui ne sont pas d'accord, répondit-on aussitôt.

*** On s'occupe en ce moment de monter à Rouen avec un grand luxe de décors et de costumes *Guido et Ginevra*, d'Halevy. Cet ouvrage sera représenté vers la fin de janvier. Cinq représentations dans l'espace de quinze jours des *Treize*, du même auteur, ont obtenu beaucoup de succès dans la même ville. La sixième aura lieu mardi prochain.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Toulouse.* — M. Gau rend compte, dans la *France méridionale*, d'une belle solennité musicale qui a eu lieu dans l'église Saint-Pierre à l'occasion de la sainte Cécile. Le matin on a exécuté une messe de Chérubini, le soir, l'oratorio de Debora de Lesueur, et un prédicateur a fait un discours sur l'histoire et l'excellence de la musique religieuse. Nous nous associons bien volontiers aux éloges et aux encouragements que M. Gau adresse aux artistes qui ont concouru à cette solennité, mais il serait bien à désirer que la musique religieuse fût admise à l'église plus d'une fois par an et sans recourir, pour chaque dimanche, à un grand nombre de voix et d'instruments, on pourrait facilement instituer un service régulier avec quelques voix et l'accompagnement de l'orgue. Le but de la musique sacrée est surtout d'être populaire, et si on admet la puissance de ses effets, il n'y a aucune raison pour n'en pas autoriser et établir la pratique habituelle.

*** *Bordeaux.*— Artot s'est fait entendre dans cette ville, et a obtenu un très grand succès. Vogt, le célèbre hautbois, est aussi à Bordeaux, où il donnera un concert. — *Lucie* et *Anne de Boulen* font toujours les délices du public bordelais.

*** *Marseille.* — La reprise des *Huguenots* a eu lieu avec un immense succès. A cette occasion, M. Benedit a donné dans le *Sémaphore* un examen approfondi et raisonné de ce chef-d'œuvre. Nous ne saurions accorder trop d'éloges au beau et savant travail de M. Benedit.

*** *Clermont.* — *La Juive* a été goûtée sur notre théâtre. M. Firmin, dans le rôle d'Éléasar, a constamment mérité des applaudissements.

*** *Tulle.* — Le nouvel orgue de la cathédrale construit par M. John Abbey a été reçu et essayé par M. Simon, organiste de Notre-Dame-des-Victoires. Cet habile artiste a enchanté tous les auditeurs par son jeu varié, élégant, plein de verve et de goût.

*** *Besançon.* — Une élève distinguée du Conservatoire, madame Ladent, vient de se fixer dans cette ville; elle s'est fait entendre sur le piano dans un concert et a recueilli tous les suffrages.

*** *Lons-le-Saulnier.* — Un grand orgue construit par la maison Daublaine et Callinet, de Paris, vient d'être placé dans l'église de Saint-Désiré de cette ville. M. Séjan, organiste de Saint-Sulpice, appelé pour procéder à la réception de cet instrument, a produit un très grand effet sur les amateurs et les artistes qui sont venus l'entendre.

*** *Reims.* — M. Fanart publie dans le journal de Reims des feuilletons dictés à la fois par un goût pur et par une connaissance profonde de l'art musical. Le dernier article de ce critique sur l'*Ambassadrice* est peut-être trop sévère pour cet ouvrage, mais il est rempli de remarques judicieuses et d'observations excellentes. Si la critique musicale comptait en province plusieurs représentants du mérite de M. Fanart, l'art et les artistes en subiraient bientôt la salutaire influence.

*** *Troyes.* — Dans un concert qui a eu lieu le 30 novembre, on a entendu mademoiselle Rivière, jeune cantatrice, élève du Conservatoire, que la Société philharmonique avait appelée à Troyes. Mademoiselle Rivière a charmé les dilettanti troyens; mais l'exécution des ouvertures et des autres morceaux du concert a laissé quelque chose à désirer.

*** *Arras.* — Madame Louisa Puget vient de donner un concert dans cette ville, où, comme partout, sa grâce, son esprit, son talent, ont été accueillis avec enthousiasme.

Le Directeur, MAURICE SCHLESINGER.

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

6e Année. — 1839. **REVUE** N° 67.

ET

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS,

JOURNAL DES ARTISTES, DES AMATEURS ET DES THÉATRES;

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, F. BENOIST, (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, CASTIL-BLAZE, PHILARETE CHASLES, F. DANJOU, STEPHEN HELLER, EDME SAINT-HUGUE, ELWART, FETIS père (maître de chapelle du roi des Belges), AD. GUÉROULT, JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, G. LEPIC, LISZT, MARX, CHARLES MERRUAU, EDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, H. PREVOST, L. RELLSTAB (rédacteur de la GAZETTE DE BERLIN), GEORGES SAND, J.-G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT A LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE.

Paris.	Départ.	Étrang.
3 m. 8	9 »	10 »
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	34 »	38 »

La Revue et Gazette Musicale paraît le dimanche et le jeudi de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la *Revue et Gazette Musicale de Paris*, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; et chez tous les marchands de musique de France.

Prix d'abonnement à la *Revue et Gazette Musicale*, 30 fr. par année.

Paris, Jeudi 12 décembre 1839.

IL SERA DONNÉ CHAQUE MOIS UNE LIVRAISON des *ARCHIVES CURIEUSES DE LA MUSIQUE*, et un *fac simile* de l'écriture de musiciens célèbres.

ANNONCES : 50 c. la ligne de 28 lettres.

SOMMAIRE. Théâtre de l'Opéra-Comique : Première représentation d'*Eva*, drame lyrique, musique de MM. Coppola et Girard. — Étendue des voix humaines, par M. le baron Blein. — Franz Liszt à Vienne. — Acoustique. — *Biographie :* Haydn, par Fétis père. — *Correspondance :* Strasbourg. — Nouvelles. — Annonces.

THÉATRE ROYAL DE L'OPÉRA-COMIQUE.

EVA,

DRAME LYRIQUE EN 2 ACTES.

Paroles de MM. BRUNSWICK et DE LEUVEN; musique de MM. COPPOLA et GIRARD.

(*Première représentation.*)

DÉBUT DE MADAME EUGÉNIE GARCIA.

L'administration du théâtre de la Bourse semblait s'être adressé une épigramme à elle-même, en faisant précéder la pièce nouvelle d'*Adolphe et Clara*, opérette, si l'on veut, mais opérette pleine de goût, de fraîcheur, de mesure dramatique, d'observation du cœur, et qui abonde en mélodies qui sont devenues populaires, mérite qui devient de plus en plus rare aujourd'hui. Il est même assez singulier, si ce n'est maladroit, lorsque nous avons une foule de compositeurs qui ne cherchent qu'à se produire, lorsque les plus illustres musiciens étrangers viennent en France pour se façonner à nos exigences scéniques et musicales, d'aller exhumer les lambeaux d'un ouvrage italien pur sang, avec l'*aria con cori*, les longues et plates cadences finales, et tous les non-sens dramatiques de la belle Ausonie.

Marsollier et Dalayrac faisaient tous les frais du spectacle lundi passé; car s'ils ont été quelque peu écorchés, non tout vifs, mais tout morts qu'ils sont, dans la personne de leurs deux charmants prisonniers, ils ont encore été spoliés dans leur joli ouvrage de *Nina*, dont les auteurs d'*Eva* se sont constitués les héritiers; et ce serait bien le cas de leur dire, comme le seigneur Rhadamiste à monsieur son père : *Ah! doit-on hériter de ceux qu'on assassine.* Ils argueront sans doute du mot de Molière : Je prends mon bien partout où je le trouve; mais on peut douter qu'ils aient comme lui le secret de tuer le volé de manière à ce qu'il n'en soit plus question.

Nina ou *la Folle par amour*, de Marsollier et de Dalayrac, obtint un tel succès dans sa nouveauté que les histoires de folles par amour devinrent un besoin de l'époque, comme on demandait dans le temps des *Lettres persanes* à tout auteur épistolairisant. On n'était bien reçu dans une société que lorsqu'on y apportait son conte de folle par amour. Nous doutons fort que l'opéra nouveau fasse naître le même fanatisme.

L'action du *poëme* a été placée par les auteurs sous le règne de Charles XII, roi de Suède. Eva, jeune Suédoise, noble, a cru voir périr son amant dans un combat contre les Russes, et elle a perdu la raison. Elle habite un château près de Stockholm, où un médecin, qui s'occupe beaucoup plus de lancer des épigrammes contre la médecine et les médecins que de guérir sa malade, ne s'occupe pas moins à cacher l'aliénation mentale de sa noble cliente, attendu qu'elle est douée d'une agréable famille qui n'aspire qu'à la faire interdire et enfermer, si l'on peut constater le dérangement de ses facultés intellectuelles. Ce grand dérangement d'esprit consiste seulement, pour la jeune personne, à chanter fort agréablement, ce qui est sans le moindre dan-

ger pour l'ordre social en Suède sous S. M. Charles XII, et ce qui motive fort peu les singulières prétentions d'interdiction de la famille de mademoiselle Eva. M. le colonel Gustave, son amant, qui n'est pas mort, revient comme Germeuil dans l'ancienne *Nina*, et n'est pas plus reconnu que son prédécesseur; mais ici point de scène touchante couronnée par la délicieuse romance : *Quand le bien-aimé reviendra*, et par cette mélodie de hautbois si douce, si pleine de mélancolie, appelée la musette de Nina, qui, depuis près de cinquante ans, est restée dans le souvenir de tous ceux qui l'ont entendue.

Après avoir, en quelque sorte, justifié les prétentions de sa famille à la faire interdire, en nous chantant de grands airs qui ont été composés par les prédécesseurs d'*il signor* Coppola, par ses contemporains, et qui le seront probablement par tous les compositeurs italiens à venir, mademoiselle Eva recouvre la raison, reconnait enfin celui qu'elle aime, tombe dans ses bras, lui passe les mains sur le front et dans les cheveux, à la manière de madame Dorval, et elle se met à chanter plus que jamais de grands airs, comme si sa folie n'était point passée, folie un peu monotone et fort peu amusante qu'auteurs et directeurs ont à se reprocher d'avoir excitée et développée outre mesure. Un compositeur d'un nom français est cependant venu jeter au milieu de ce cataclysme de fioritures italiennes quelques morceaux de musique scénique. Nous avons remarqué, entre autres morceaux, un trio en musique imitative exprimant le grelotement d'un serf russe, qui sert de matière expérimentale au docteur. Ce trio est bien fait, bien coupé pour la scène, et d'un effet original. Au reste, la chose importante de cette soirée était moins la pièce ou la musique que le début de madame Eugénie Garcia. Cette dame, hâtons-nous de le dire, possède une belle voix de contralto, et un remarquable talent de cantatrice. L'excellente méthode de Garcia lui a été transmise de père en fils, car le frère de madame Malibran et de Pauline Garcia est un des meilleurs professeurs de chant que nous connaissions.

Dès l'introduction (il n'y a pas d'ouverture à l'ouvrage, cela est plus tôt fait et plus commode pour le compositeur), dès l'introduction, la débutante a donné la mesure de son échelle vocale en descendant du *sol* au-dessus des lignes jusqu'au *si* bémol bas à voix pleine, égale et bien posée; puis est venu l'air *con cori* de rigueur dans lequel on peut remarquer un trait pris entièrement du *Crociato in Egitto* dans la cavatine : l'*aspetto adorabile*, sur ces paroles : *Deh! vola rapida*, etc Au reste, nous ne signalons que pour mémoire cette similitude, car ce chapitre nous mènerait trop loin; d'ailleurs l'érudition musicale du public habituel du théâtre de la Bourse ne lui permet guère de s'apercevoir de ces points de ressemblance. S'il est de bonne composition sur cet article, il n'en est pas de même des longueurs de scène et des longueurs musicales. On ne fera jamais de cet auditoire un public de dilettanti s'extasiant pendant vingt minutes sur la formule mélodique consacrée : *la mia felicità*, ou ma félicité, etc. Ainsi, par exemple, n'est-il pas absurde qu'après la pantomime mélodramatique du dénouement, notre folle, guérie tout-à-coup homœopathiquement par une scène violente et semblable à celle qui lui avait fait perdre la raison, vienne nous dire devant la rampe une cavatine avec fioritures, variations et *coda?* Nous déclarons ceci prétentieux, ridicule et inadmissible au théâtre de l'Opéra-Comique. Le public complaisant des trois ou quatre premières représentations, endoctriné même d'avance par les journalistes dont on dispose par des loges ou autres moyens, ne pourrait naturaliser cette parodie du genre italien sur notre seconde scène lyrique. Madame Damoreau, avec son tact exquis, avec son talent d'admirable cantatrice qui devine, sait toutes les variétés, les transformations de l'art du chant, s'est fait tout de suite actrice et chanteuse d'opéra comique dans les conditions voulues de ce genre; elle y est fine, spirituelle, élégante dans son chant et même dans sa diction. Le caractère du talent de madame Eugénie Garcia la rend peu propre à ce genre; sa place est à l'Opéra. Son intonation vibrante et largement posée ressortiront mieux sur la vaste scène de l'Académie royale de musique, où l'embarras, le défaut de ductilité de sa vocalisation seront moins sentis par les oreilles délicates et exercées. En résumé, quoique madame Eugénie Garcia ait obtenu un beau et légitime succès de cantatrice à l'Opéra-Comique, elle ne peut qu'être embarrassée sur ce théâtre pour lequel elle serait bientôt elle-même un brillant embarras. Nous le répétons avec conviction : sa place est marquée à l'Opéra; là seulement elle obtiendra tout le succès qu'elle mérite et qu'elle est en droit d'attendre.

M. S.

ÉTENDUE DES VOIX HUMAINES.

On se sert communément de la gamme diatonique (mélodique en mode majeur ou gai), pour déterminer l'étendue des voix. Dans une feuille qui parle musique, on a dit de Tamburini qu'il avait treize notes, d'un *re* grave à un *la* octave aigu de sa quinte. Nous ne trouvons point cette définition satisfaisante quant à son application générale.

Si cet artiste allait de ce même *re* à un *si* bémol, ou à un *si* au-dessus du même *la*, on dirait, d'après cette méthode, qu'il aurait dans ces deux cas quatorze notes; ou bien en considérant le *si* bémol comme un *la* dièze, on dirait même qu'il n'aurait que treize notes comme précédemment.

Pour éviter toute méprise et s'exprimer avec précision, il suffit de compter par intervalles chromatiques, ou par chromes, dénomination approuvée par l'illustre Prony.

D'après cette méthode assurée, nous allons donner l'étendue des voix humaines connues (1).

1° Basse-contre (Lablache, p. e.), du *fa* de 85 vibrations par seconde, au *mi* de 320, 24 chromes. .	24 chr.
2° Basse-taille (***), du *sol* de 96 vibr. au *fa* de 341.	23
3° Taille ou baryton (Tamburini), du *re* de 144 vibr. au *la* de 427	19
4° Tenor ou haute-contre (Rubini), du *fa* de 171 vibr. à l'*ut* de 512 (2).	19
5° Contr'alto (madame d'Anglas), du *la* de 213 vibr. au *mi* de 640.	19
6° Soprano (mademoiselle Grisi), de l'*ut* de 256 vibr. au *la* de 853.	21

On voit que cette méthode jouit de l'avantage d'une extrême précision, d'une fixité invariable, et permet de plus la comparaison avec les sons du violoncelle et du violon : savoir, pour le premier, l'*ut*, de 648; le *sol*, de 96;

(1) Ces données, toutefois, sont susceptibles de variations. Laborde a donné la même étendue au *baryton*; mais il abaisse la *basse-contre* d'un chrôme; il ajoute deux chrômes au grave à la *basse-taille*; il établit une *taille* de dix-neuf chrômes, différant du *baryton* en ce qu'elle aurait un chrome de moins à l'aigu; il élève le *tenor* de deux chrômes; il donne au *contr'alto* cinq chrômes de plus à l'aigu, du même *la* grave à sa double octave; et enfin il abaisse le *soprano* d'un chrôme. Il est d'ailleurs à observer que le diapason actuel est plus aigu qu'autrefois.

(2) Non compris les sons de tête.

le *re*, de 144 ; le *la*, de 213 : pour le violon, le *sol*, de 192 ; le *re*, de 288 ; le *la*, de 427 ; le *mi*, de 720 ; le *si*, de 1080.

On remarquera que les voix humaines sont contenues entre ces deux limites, du *fa* de 85 vibr. au *la* de 853 vibr.

Le baron Blein.

FRANZ LISZT,

APRÈS SON PREMIER CONCERT

DU 19 DÉCEMBRE 1839, A VIENNE (1).

« Liszt n'accepte aucune règle, aucune forme, aucune loi ; il les *crée* lui-même. »

Voici ce que je disais le 25 avril 1838 après le premier concert que M. Liszt donna à Vienne au bénéfice des inondés de Pesth. Ce que j'ai à dire aujourd'hui sera tout à la fois le complément et la rectification de ces paroles.

Le concert de Liszt, pour parler d'abord du coup d'œil extérieur, offre un spectacle aussi amusant qu'intéressant. La *charte* des stalles et des banquettes est suspendue, et c'est à peine si l'on peut en appeler au droit naturel qui veut que tout homme soit le possesseur légitime du petit coin de terre sur lequel il pose les pieds. La *manie des places*, qui veut à toute force conquérir le plateau de l'orchestre, comme plus voisin du trône, a dépassé cette fois le paroxysme des derniers concerts, vérifiant un sophisme, c'est-à-dire que : « *beaucoup* de gens trouveront *beaucoup* de *place* pourvu qu'ils aient besoin de *peu d'espace*. » La philosophie pourrait également remarquer en cette occasion que l'union entre le monde phénoménal et le monde absolu constitue le seul critérium de l'acceptation d'un artiste par le public.

Le public de Liszt est un public à part, par cela seul qu'il le rend *sien*. Ce public n'a pour lui qu'une âme ; il sent et pense avec lui. Toutes les sensations du désir, de l'amour, de la colère, de la rêverie, de l'extase, le pénètrent. Chaque révélation du génie est reçue avec foi ; chaque soupir traverse un écho ; chaque élan de l'âme un élan sympathique. Les touches les plus délicates, la mélodie la plus rêveuse deviennent, pour ce public, une réalité, une idée rendue sensible.

Voici dix-huit mois que nous n'avions entendu Liszt. Comment est-il aujourd'hui ? est-il exactement le même ? et s'il n'est plus le même, *comment* est-il *autre ?* Mais doit-il donc être autre ? sans doute ; car non seulement toute *forme*, non seulement toute *chose*, mais encore toute *individualité artistique* a son développement naturel et organique.

Tout artiste subit dans les phases et les conditions de son talent les diverses influences des prétentions qu'il forme, des sympathies qui accueillent ces prétentions, ou des antipathies qui les repoussent. Dans la nature artiste de Liszt se montrent trois grands courants qui, bien que réunis en un même fleuve, conservent néanmoins chacun sa teinte propre : L'*élément du beau* dans lequel la nature et le génie s'harmonisent ; l'*élément de l'idéal* par lequel le génie domine la nature et l'idéalise ; puis enfin l'*élément* de la *force naturelle* par lequel la gigantesque individualité du talent dompte le centaure de la fantaisie et le dirige à son gré.

La colossale union de ces trois éléments constitue la force typique par laquelle Liszt produit dans toutes les combinaisons de son jeu des effets incommensurables. Ceci nous semble démontré par la manière dont il a rendu le cherzo, etc., etc., de la symphonie pastorale.

Chacun sait combien il est difficile à un orchestre de comprendre parfaitement et de maîtriser les difficultés de Beethoven ; combien il est rare qu'un orchestre s'empare de Beethoven *corps et âme*. Eh bien ! écoutez Liszt, *orchestre* sur son piano*!* voyez dans chacun de ses doigts la capacité de toute une association d'hommes ! Voyez (si cela était *visible* !...) comme avec une puissance en quelque sorte électrique il fait jaillir des touches la flamme ; comme il fait apparaître successivement dans leur magnificence toutes les figures, les monologues grandioses des instruments à vent, les *pizzicato* démoniaques des basses ; depuis le frémissement du pianissimo jusqu'à la tempête les fortissimo ! et vous conviendrez que Liszt a transformé le piano, qu'il l'a métamorphosé en orchestre, qu'il a centuplé sa puissance.

Et comme il saisit l'esprit intime de cette création de Beethoven ! Oui, son exécution nous fait comprendre en quoi Liszt a grandi depuis dix-huit mois. Il a grandi dans l'immense compréhension de tous les mystères de l'art ; il a grandi en inspiration pure ; il a grandi dans l'interprétation sublime de toutes les grandes œuvres.

Toutes les fleurs de la plus pure tendresse ont répandu leurs parfums sur l'*Ave Maria* de Schubert que Liszt a chanté au piano. Des sons doux, pieux, mélancoliques, se répandaient comme les tintements de la cloche du soir dans le paysage tranquille ; elles arrivaient au cœur comme une parole d'amour de la bouche aimée.

A ce *Claude-Lorrain* musical succéda comme contraste une étude en *ré* bémol, vrai combat de démons à la Kaulbach, dans laquelle Liszt entre seul en lice contre des légions de difficultés qu'il terrasse et qu'il écrase par la toute-puissance d'une pensée qui, tantôt s'élève dans les nues, tantôt plonge dans les abîmes, mais reste toujours souveraine et dominatrice.

A la fin, et comme pour calmer les esprits surexcitées par cette étude, Liszt a accordé à la demande impétueuse du public la *Sérénade* de Schubert. La sérénade est, pour ainsi parler, une colombe favorite, une fleur de prédilection de nos jolies femmes. Liszt a montré par ce choix qu'il sait toujours toucher la *corde juste ;* il l'a jouée avec une grâce magique.

Que dire de l'impression qu'il a produite ? du ravissemement, des acclamations de tous !

(1) Extrait de l'*Humorist* de *Saphir*, journal qui se publie à Vienne.

ACOUSTIQUE.

Le dernier volume des *Archives des découvertes et inventions nouvelles* (1) contient deux notes sur quelques expériences de M. Cagniard-Latour, qui ne cesse de se livrer avec bonheur aux recherches d'acoustique. En transcrivant ici ces notes intéressantes, nous croyons être agréables à ceux de nos lecteurs qui s'occupent de cette branche de la science musicale.

I. — SUR LE SON.

M. Savart a trouvé qu'une colonne d'air lorsqu'elle vibre dans une colonne de flûte à parois membraneuses, donne un son plus grave que celui d'une flûte de même longueur à parois rigides. La plupart de ceux qui jouent de la flûte traversière, ont pu remarquer que cet instrument résonne d'ordinaire plus facilement lorsque ses parois intérieures sont fortement mouillées d'eau. L'auteur a observé qu'un petit marteau de mercure sec peut toujours produire des battements lorsqu'on le frotte entre les doigts, mais qu'il

(1) Paris, Treuttel et Wurtz, 1839, in-8°.

n'en est pas de même dans le cas où les parois intérieures du marteau sont mouillées d'eau.

Ces divers faits ont suggéré à M. Cagniard-Latour l'idée d'examiner si la colonne d'air que renferme un puits serait plus ou moins propre à faire retentir les sons, suivant que le puits contiendrait de l'eau ou serait à sec, et il a cru reconnaître que la résonnance était plus marquée dans le premier cas que dans le second.

Il a remarqué aussi que les sons produits sous la voûte d'un pont en pierres retentissent davantage dans le cas où le fond sur lequel reposent les piliers de la voûte est recouvert d'eau que dans le cas contraire.

Enfin, il a eu l'occasion de pouvoir apprécier plus facilement encore l'influence que la surface de l'eau exerce sur la résonnance de l'air, en observant, dans une propriété aux environs de Chartres, deux silos de construction et de dimensions semblables; car l'un, ayant son fond recouvert d'eau depuis quelques années, est devenu d'une sonorité très grande, tandis qu'il n'en est pas de même de l'autre, qui ne contient pas d'eau. M. Cagniard-Latour fait remarquer en outre que dans le premier silo le son se prolonge pendant un certain temps après que l'on a cessé de le produire, ce qui lui fait présumer que l'eau, à raison du poli de sa surface, favorise la réflexion du son à peu près comme elle le fait à l'égard de la lumière. Pour vérifier cette présomption, il se propose de faire polir les parois intérieures de la caisse d'un violon, par l'application d'un vernis très luisant, pour savoir si par ce moyen la sonorité de l'instrument éprouvera quelques modifications appréciables.

II. — SUR LA VIBRATION DES CORPS SOLIDES.

M. Cagniard-Latour a fait des recherches pour se rendre compte des modifications que l'effet sonore des corps solides peut subir dans certaines circonstances. Les principales observations qu'il a recueillies sont les suivantes :

1° Les vibrations longitudinales d'un fil d'acier trempé sont plus graves que celles d'un fil de même longueur non trempé; le métal des cymbales et le fer donnent des résultats analogues.

2° Le son transversal d'un barreau d'acier trempé devient aussi plus aigu par le recuit; il en est de même du métal des cymbales trempées;

3° Les vibrations longitudinales d'un fil de fer écroui donnent le même son que celles d'un fil de fer recuit de même longueur; le laiton et l'argent sont dans le même cas. Au sujet de ces observations, l'auteur fait remarquer qu'elles méritent peut-être quelque attention de la part des physiciens, en ce sens qu'elles semblent démontrer que les simples variations de densité dans un métal n'influent pas sur la vitesse de ses vibrations longitudinales, et que, par conséquent, la propagation du son dans les corps solides s'exécute de la même manière, puisque, comme on le sait, la vitesse du son dans ce fluide est indépendante de la pression barométrique.

4° Enfin, la sonorité d'un barreau de cuivre écroui s'atténue beaucoup par le recuit; mais le contraire s'observe à l'égard de l'argent, c'est-à-dire que si l'on fait recuire une lame écrouie de ce métal, on la rend sensiblement plus sonore qu'elle n'était auparavant. Le même effet semble avoir lieu à l'égard d'une lame écrouie de zinc, car une pareille lame, lorsqu'on la recuit en l'échauffant jusqu'au degré du plomb qui vient d'entrer complétement en fusion, résonne ensuite plus long-temps après l'action d'un choc, et le son est d'ailleurs plus aigu.

Biographies.

FRANÇOIS-JOSEPH HAYDN (1).

Ce compositeur illustre dont le nom réveillera toujours le souvenir de la perfection dans toutes les parties de l'art qu'il a cultivé! Grand homme qui figure dans l'histoire de cet art comme le type impérissable d'un ordre de beautés régulières, pures et brillantes, admirables produits des plus admirables proportions dont le développementde la pensée artistique soit susceptible! Il naquit le 31 mars 1732, à Rohrau, petit bourg situé sur les confins de l'Autriche et de la Hongrie, à quinze lieues de Vienne. Son père, Mathias Haydn, était à la fois pauvre charron, juge du lieu, sacristain et organiste. Il aimait la musique, avait une belle voix de ténor, et jouait de la harpe; sa mère, Anne-Marie, avait été cuisinière chez le comte de Harrach, seigneur du village de Rohrau. Le baptême de Haydn eut lieu le lendemain du jour de sa naissance; ce qui a fait croire à plusieurs biographes qu'il était né le 1er avril. Haydn, qui n'avait jamais vu son acte baptismal, était lui-même dans l'erreur à ce sujet.

L'enfance de Haydn ne se distingua de celle d'un paysan ordinaire que par une circonstance qui décida peut-être de toute sa vie, en faisant connaître dès ses premières années ses rares dispositions pour la musique. Les dimanches et jours de fêtes, ses parents se délassaient de leurs travaux par les charmes de cet art; la mère chantait et le père l'accompagnait sur la harpe. Arrivé à l'âge de cinq ans, le petit Haydn voulut faire aussi sa partie dans les concerts; un morceau de bois qu'il avait trouvé dans l'atelier du charron figura un violon; une baguette devint son archet, et l'enfant, ne pouvant faire entendre des sons avec son muet instrument, prit part à la musique par le rhythme, et marqua la mesure par les mouvements de son archet. Un parent de sa famille, nommé *Frank*, maître d'école à Haimbourg, vint un jour visiter le charron de Rohrau, et remarqua avec étonnement l'exactitude des mouvements et le vif sentiment de mesure du petit Haydn, lorsqu'il accompagnait ses parents avec son prétendu violon. Frank était bon musicien; il offrit de se charger de l'éducation de son jeune cousin, et de lui enseigner la musique : sa proposition fut acceptée avec joie, et l'enfant suivit son instituteur à Haimbourg. Dès ce moment, son heureuse insouciance fit place au travail, à l'étude, et le temps des rudes épreuves commença pour lui. Ainsi qu'il le disait lui-même plus tard, il recevait de son cousin Frank plus de taloches que de bons morceaux; mais si la sévérité du pédagogue avait ses désagréments, elle avait aussi ses avantages; car elle faisait faire de rapides progrès au petit Haydn. Dans les trois années qu'il passa à Haimbourg, il apprit les principes de la musique, la lecture, l'écriture, les éléments de la langue latine, ceux de l'art du chant, et commença à jouer du violon et de plusieurs autres instruments. Il était âgé de huit ans lorsque le hasard conduisit chez Frank, Reuter, maître de chapelle de Saint-Étienne, église cathédrale de Vienne. Il voyageait dans l'intention de recruter des enfants pour le chœur de son église; cettte occasion parut favorable à l'instituteur, qui parla au maître de chapelle de son cousin comme d'un prodige, et lui proposa de l'entendre. Reuter ayant accepté, donna au jeune musicien un morceau à déchiffrer, ce que celui-ci fit de la manière la plus satisfaisante; le maître remarqua seulement que l'enfant ne savait point faire la trille, et lui en demanda la cause en riant : — Comment voulez-vous que je sache faire ce que vous me demandez, répondit Haydn, puisque mon cou-

(1) Extrait de la *Biographie universelle des musiciens*, par Fétis.

sin lui-même ne le sait pas? — Viens ici, je vais te l'apprendre, dit le maître. Alors il prend Haydn entre ses jambes, lui enseigne le mécanisme de l'articulation du gosier dans la trille, et l'enfant exécute immédiatement ce qu'il lui dit de faire. Charmé de rencontrer tant de facilité dans un enfant de huit ans, Reuter l'emmena à Vienne, et le fit entrer au chœur de Saint-Étienne. Ainsi furent préparées les voies qui devaient conduire à la célébrité le grand symphoniste du XVIIIe siècle.

Le travail obligé des enfants de chœur de Saint-Étienne n'était que de deux heures chaque jour; le reste du temps était à leur disposition : ils l'employaient comme ils voulaient. Pour beaucoup d'autres, une liberté si absolue aurait eu de fâcheux résultats; mais Haydn n'était occupé que de son art, et toutes ses pensées s'y rattachaient. Sans cesse occupé du soin de s'instruire, il saisissait avec empressement toutes les occasions où il pouvait augmenter ses connaissances. Entendre chanter ou jouer d'un instrument était le plus grand plaisir qu'il pût éprouver; lorsqu'il jouait avec ses camarades dans la place voisine de Saint-Étienne, s'il entendait l'orgue, il les quittait à l'instant et entrait à l'église. Parvenu à l'âge d'environ treize ans, il se sentait déjà entraîné par le besoin de composer : il s'essaya d'abord dans quelques bagatelles; mais bientôt il voulut s'élever plus haut, et écrivit une messe dont il fit voir la partition à Reuter, qui se moqua de lui, en lui disant qu'il fallait apprendre à écrire avant de composer. Ce jugement sévère lui causa quelque chagrin; mais il en comprit la justesse, et résolut de ne rien négliger pour acquérir le savoir si nécessaire au développement de ses idées. Malheureusement il ne savait où trouver un maître qui voulût lui enseigner l'harmonie et le contre-point sans être payé de ses leçons; il ne possédait rien, et sa famille était trop pauvre pour lui fournir les secours nécessaires. Il se résolut pourtant à demander à son père quelque argent, sous prétexte de réparations indispensables à ses vêtements; le bon charron de Rohrau fit un effort, et envoya à son fils six florins qui servirent à l'acquisition du *Gradus ad Parnassum*, de Fux, et du *Parfait maître de chapelle*, de Mattheson. Haydn se mit à étudier avec persévérance ces deux ouvrages; la marche claire et méthodique du premier lui plut davantage que le langage verbeux et obscur du second, quoiqu'il y ait de bonnes choses dans celui-ci Toutefois, nonobstant l'instruction qu'il y puisait, il lui restait encore bien des doutes concernant l'application des règles du vieux maître à ses propres idées; ces doutes ne furent dissipés que plus tard, comme on le verra dans ce qui suit.

La belle voix de Haydn avait fait sa gloire pendant près de huit années qu'il avait passées à la maîtrise de Saint-Étienne, mais enfin le moment marqué pour sa sortie de cette maîtrise arriva; le jeune artiste fut réformé, et se vit contraint de pourvoir à son existence (1). On a dit que son renvoi de la cathédrale se fit avec une sorte de violence, et que le maître de chapelle se montra dur envers son ancien élève; on alla même jusqu'à prétendre que celui-ci avait été chassé à cause de son inconduite. D'autres anecdotes ont aussi circulé à ce sujet; Le Breton et Framery assurent que, par une faiblesse dont il n'y a que trop d'exemples, Reuter avait conçu quelque sentiment de jalousie contre un jeune homme en qui il avait dû reconnaître des talents naturels d'un ordre très distingué. Quoi qu'il en soit, le motif saisi par le maître pour le renvoi de l'enfant de chœur fut une espièglerie d'écolier. Haydn avait des ciseaux neufs qu'il essayait sur tout ce qui se trouvait à sa portée; un de ses camarades ayant le dos tourné, il lui coupa la queue, et pour ce grave sujet, il fut obligé de sortir de la maîtrise, à sept heures du soir, au mois de novembre, sans argent, et avec des vêtements usés. Forcé de chercher un logement le lendemain, le hasard lui fit rencontrer un pauvre perruquier nommé *Keller*, qui avait souvent admiré sa belle voix à Saint-Étienne, et qui lui offrit un asile. Keller n'avait pour lui, sa femme et ses enfants qu'une chambre au cinquième étage, avec une mansarde au sixième; il offrit celle-ci à Haydn, avec son modeste ordinaire, et sa proposition fut acceptée (1).

Délivré des soins les plus pressants, Haydn se livra sans distraction à ses études, et son goût fit de rapides progrès. Un mauvais clavecin, son Mattheson et son Fux composaient la meilleure partie du misérable mobilier de son grenier; il passait alternativement de l'un à l'autre. Les six

(1) C'est ici le lieu de rapporter une anecdote citée par Le Breton et par Framery, dans leurs notices biographiques sur Haydn, et certifiées par Pleyel, élève de ce maître, qui la tenait de lui; mais qui, malgré tous ces témoignages, peut laisser encore quelque doute. Voici cette anecdote, telle qu'elle est rapportée par ces auteurs.

« Haydn faisait consister toute sa gloire dans la beauté de sa voix et dans l'effet qu'elle produisait à Saint-Étienne lorsqu'il y chantait quelque motet. Dans cette disposition d'esprit, avec sa simplicité et ses mœurs pures, il était facile de le séduire. Son maître, qui prévoyait avec chagrin la perte prochaine du *virtuose*, honneur de sa musique, lui apprit qu'il existait un moyen de conserver toujours cette voix admirée, et, dissimulant les conséquences graves, ne lui offrit à délibérer que sur un instant de douleur; Haydn s'y dévoua aussitôt. Le jour et l'heure fixés, les précautions prises, la victime impatiente d'être immolée, arrive, le matin même, le charron de Rohrau, qu'un hasard extraordinaire amenait à Vienne. On croira sans peine qu'il ne partagea pas la sécurité, encore moins la joie de son fils, et que le sacrifice ne s'acheva point. »

Il paraît peu vraisemblable que, dans un pays où la castration n'a jamais été pratiquée, un maître de chapelle tel que Reuter ait voulu s'exposer aux conséquences graves d'un tel fait, dans le seul intérêt de conserver au chœur une belle voix.

(2) Une difficulté se présente ici. Carpani, qui tenait ses renseignements de Haydn même, nomme positivement Keller comme l'auteur de cet acte de bienfaisance (*Le Haydine*, p. 80); mais Framery et Le Breton, sur des renseignements fournis par Pleyel, et je crois aussi par M. Neukomm, élèves de Haydn, ont rapporté le fait de cette manière, dans leurs notices biographiques sur ce grand homme : « Le lendemain, un pauvre musicien de sa connaissance, nommé Splanger, passant dans la rue où Haydn avait passé la nuit, le reconnut, et le jeune homme lui raconta de point en point sa triste aventure; le bon homme en eut pitié. — « Mon ami, lui dit-il, tu sais comme je suis logé; je ne puis t'admettre dans ma chambre où couchent ma femme et mes enfants; mais je t'offre, dans un coin de mon grenier, un matelas, une table, une chaise, et de plus une nourriture très frugale, tant que mes faibles ressources me le permettront. » Ces auteurs ajoutent que ce Spangler était simple directeur de musique à l'église Saint-Michel, et que par reconnaissance Haydn le fit entrer plus tard comme ténor dans la chapelle du prince Esterhazy. Il y a une grande difficulté pour la vérité de cette histoire, car, suivant les registres de la maîtrise de Saint-Étienne, consultés par Carpani, Haydn avait dix-neuf ans lorsqu'il sortit de cette maîtrise; et que Sprangler (et non Spangler), plus jeune que lui, n'en avait alors que treize, et conséquemment, qu'il n'était pas marié et n'avait point de maison. Gresinger ne nomme pas l'homme charitable qui recueillit le jeune artiste; il dit seulement que celui-ci logea dans une misérable mansarde sans toiture, dans la maison n° 1220 de la place Saint-Michel. Gerber, qui est moins précis, dit seulement que Haydn coucha dans un grenier qui n'avait ni portes ni fenêtres, ce qui est peu croyable. La version de Carpani paraît mieux fondée, car Haydn épousa plus tard une fille de Keller, qui ne le rendit point heureux.

premières sonates de Charles-Philippe-Emmanuel Bach lui tombèrent alors sous la main, et il se mit à les étudier avec assiduité; le plaisir qu'il y trouva les lui fit prendre pour modèles dans ses premières compositions. *Assis à mon clavecin rongé par les vers*, disait-il, *je n'enviais pas le sort des monarques.* Et parlant des sonates de Bach, il ajoutait: *Je ne bougeais pas du clavecin sans les avoir jouées d'un bout à l'autre; celui qui me connaît à fond trouvera que j'ai de grandes obligations à Emmanuel, que j'ai saisi son style, et que je l'ai étudié avec soin: cet auteur lui-même m'en fit jadis compliment.*

Après quelques jours passés dans son galetas, la situation de Haydn sembla s'améliorer un peu; insensiblement il lui vint quelques occupations. Ainsi, il allait jouer la partie de premier violon à l'église des PP. de la Miséricorde; de là, il allait, les dimanches et fêtes, jouer de l'orgue à la chapelle du comte de Haugwitz; enfin il donnait quelques leçons de piano et de chant. La plus grande partie de ce qu'il gagnait était employé à payer les services que Keller lui avait rendus. Métastase, qui logeait dans la maison où Haydn occupait un grenier, avait une nièce nommée mademoiselle Martinez qu'il faisait élever avec soin: cette jeune personne fut une des premières élèves de Haydn. Une circonstance heureuse, moins pour la fortune du jeune musicien que pour son instruction, se présenta à l'improviste. Un noble Vénitien, nommé Corner, était alors à Vienne, ambassadeur de sa république. Il avait une maîtresse qui était folle de musique, et qui avait retiré chez elle le vieux Porpora. Métastase introduisit Haydn dans cette maison. Il y plut par ses talents, et l'Excellence lui fit l'honneur de le mener avec sa maîtresse et Porpora aux bains de Manensdorf, alors à la mode. Haydn, qui avait compris l'utilité qu'il pourrait tirer des leçons du vieux maître, employa dans ce voyage toute son adresse à gagner ses bonnes grâces. Tous les jours il se levait de bonne heure, battait l'habit, nettoyait les souliers, et arrangeait de son mieux la perruque du vieillard, qui souvent ne payait ses services que par des injures. A la fin pourtant, la patience et les rares dispositions de son laquais volontaire le touchèrent, et sa mauvaise humeur habituelle ne l'empêcha pas de donner au jeune homme quelques bons avis que celui-ci reçut avec reconnaissance. Haydn apprit surtout de Porpora les principes de l'art du chant italien, et ceux d'une harmonie pure et correcte en accompagnant la belle Wilhelmine dans les cantates si difficiles du compositeur napolitain. Étonné des progrès du jeune homme, l'ambassadeur lui fit, quelque temps après son retour à Vienne, une pension de six sequins par mois (environ 72 francs). Mais avant de recevoir cette faveur, il eut encore à lutter contre la misère. Il écrivait pour ses élèves de petites pièces et des sonates de clavecin où l'on apercevait déjà le cachet d'un rare talent: ces morceaux couraient le monde sans qu'il s'en doutât. Bientôt les marchands de musique s'en emparèrent et les publièrent sans son aveu; car alors la propriété des auteurs n'était garantie ni par les lois, ni par l'usage. Au surplus, Haydn ne songeait point à réclamer contre les larcins qu'on lui avait faits; heureux de voir son nom imprimé aux titres de ses ouvrages, il n'imaginait pas qu'on pût tirer d'autre avantage de ses travaux. Une de ses productions tomba par hasard aux mains de la comtesse de Than, dame de haut parage qui aimait passionnément la musique; elle voulut connaître l'auteur de cette charmante composition; mais ce ne fut pas sans peine que ses domestiques parvinrent à le découvrir. Haydn parut devant cette dame avec un extérieur qui n'annonçait pas l'opulence: elle en parut surprise. — C'est M. Haydn que j'ai demandé, dit-elle. — C'est moi, madame. — Mais la personne que je désire voir est l'auteur de cette sonate. — C'est encore moi. Une explication eut lieu alors. Haydn fit connaître à la comtesse les pénibles circonstances dans lesquelles il s'était trouvé jusqu'à ce moment; elle fut touchée de son sort, l'encouragea, l'engagea à persévérer dans ses travaux, et lui fit présent de vingt-cinq ducats. Cette générosité et bientôt après la pension de l'ambassadeur de Venise changèrent la position du jeune musicien. Il put quitter son grenier, se loger et se vêtir d'une manière convenable. Il était devenu le maître de chant et de clavecin de la comtesse de Than, qui s'était faite sa protectrice; il le fut ensuite de plusieurs autres dames de qualité, et le temps des pénibles épreuves fut passé pour lui.

FÉTIS père.

(La suite au prochain numéro.)

Correspondance particulière.

Strasbourg, 4 décembre 1839.

Notre théâtre végète tant bien que mal depuis son ouverture (25 août), usant jusqu'à satiété, faute de pouvoir compléter sa troupe d'opéra, de ressources étrangères, telles que danseurs espagnols (lorsque déjà le ballet de la troupe paraît presque journellement), représentations du voyageur Lobillon avec son *Déluge universel*, qualifié tantôt d'oratorio, tantôt de drame lyrique, mélodrame Kléber, etc., tout cela parce qu'à l'heure qu'il est M. Roux n'a pu trouver un Martin, après qu'il en avait présenté deux non agréés, et que déjà il a fallu remplacer une première chanteuse et une Dugazon. De là cette pauvreté du répertoire d'opéra, qui, malgré les pompeuses promesses du prospectus d'opéras nouveaux, et l'apparition d'artistes de Paris, notamment de M. Ponchard, engagé pour le 15 ou 20 septembre, et qui n'a point paru, n'a produit jusqu'ici que trois nouveautés à Strasbourg: *le Brasseur de Preston*, *les Treize*, et le petit opéra *le Mauvais-Œil*. Espérons qu'il nous arrivera bientôt un Martin pour varier le répertoire de l'opéra et pour rendre possible la mise en scène d'ouvrages qui depuis long-temps n'ont plus été exécutés.

En fait de *musique religieuse*, nous avons entendu le 17 novembre une messe à quatre parties de la composition de M. A. Laucher, professeur de musique à Strasbourg, exécutée à grand orchestre à l'église de Saint-Pierre-le-Jeune, dirigée par M. Leybach, jeune organiste de cette église. Nous lui souhaitons de la persévérance dans la détermination qu'il a prise de faire exécuter plus souvent dans cette église des messes à grand orchestre.

Enfin nous venons d'avoir une grande jouissance musicale en entendant M. Albert Sowinski dans un concert qu'il a donné le 25 novembre, lors duquel il a exécuté dans le genre qui lui est propre une fantaisie sur la scène de *Niobé*, les grandes variations sur le duo des *Puritains*, des études pour la main gauche seule ainsi que pour les deux mains, enfin une improvisation sur des motifs choisis par les auditeurs; à cet effet on a désigné l'air de *la Folle* et un motif du ballet de *Gustave*. M. S*** se présentant à peine trois mois après Thalberg avait à lutter contre l'impression que ce redoutable rival avait laissée chez nous. Cependant l'attente de tous les connaisseurs a été dépassée, et nous pensons avec d'autres célébrités musicales que M. S*** ne le cède en rien aux habiles pianistes que la France et l'Allemagne ont produits, et qu'il brille en même temps comme compositeur profond et agréable. Qui ne serait en effet entraîné à l'audition de ces idées riches et neuves introduites avec une élégance si admirable dans les belles mélodies qu'il avait choisies pour thème? Son exécution avec la main gauche seule, faisant entendre à la fois le chant et l'accompagnement, et sa grande facilité à jouer par octaves dans

un mouvement très vif, enfin son jeu net et clair, ces mains parcourant le clavier avec une rapidité et une énergie rares; ce goût exquis jusque dans les moindres détails de l'exécution ont arraché les plus vifs applaudissements et produit un enthousiasme général.

Dans le but de procurer au bénéficiaire quelque soulagement dans les frais, tels que la location de la salle et les billets gratis aux entrepreneurs de cette location, chauffage, luminaire, direction du théâtre, pauvres, etc., etc., quelques amateurs et artistes ont bien voulu se prêter à remplir les morceaux intermédiaires du concert. M. Walteufel, avec la vigueur qu'on lui connait, accompagné d'un double quatuor et contrebasse, a exécuté le premier violon de la belle ouverture d'*Obéron;* ce morceau ainsi arrangé par Henning, à Berlin, a reçu des applaudissements mérités. M. Bomot, jeune artiste plein d'avenir, a exécuté sur la clarinette un air des *Puritains*, varié pour cet instrument. On a encore entendu deux chœurs d'hommes chantés par des amateurs, deux romances par M. Saupher, ténor du théâtre, chantées dans le genre qui leur est propre, et qui appartiennent plutôt au salon; enfin la belle scène de *Lucia di Lamermoor : Ardon gli incensi* (en supprimant le récitatif qui précède) chantée par madame Wallenfel, qui l'a rendue avec l'expression convenable et les fioritures et trilles écrits par le compositeur; l'éclat de cette belle scène eût été rehaussé, si la belle voix pleine de madame W*** eût pû être accompagnée par un orchestre au lieu de l'être au piano. Le désintéressement de cette cantatrice, ainsi que des artistes qui ont bien voulu seconder M. Sowinsky, mérite une mention particulière. R.

Nouvelles.

⁂ Mademoiselle Nathan a chanté dans le grand concert donné à Bruxelles par la Société philantropique avec un immense succès. L'air de *Grâce*, de *Robert*, et le duo du troisième acte des *Huguenots* avec Marcel lui ont valu des triples salves d'applaudissement. Le roi et la reine ont assisté à cette solennité musicale, et ont exprimé à cette jeune et brillante artiste les remercîements les plus empressés et sur son beau talent, et sur la grâce extrême qu'elle avait mise à se rendre exprès à Bruxelles pour participer par son talent à cette œuvre de charité chrétienne.

⁂ *Inès de Castro*, de Persiani, sera représenté au Théâtre-Italien samedi ou au plus tard mardi prochain. Madame Persiani remplira le rôle principal.

⁂ M. Sinico quitte le Théâtre-Italien; il a accepté les offres du directeur du théâtre de Lyon et prend le rôle de premier ténor dans la troupe italienne que ce dernier va présenter au public de Lyon pour la saison d'hiver. C'est un écueil terrible que le voisinage de Rubini, surtout pour un ténor qui n'a que des sons de poitrine comme M. Sinico, mais les brillants succès qu'il a eus déjà à Bordeaux, Toulouse et Marseille doivent lui laisser l'espoir d'être favorablement accueilli du public lyonnais.

⁂ Le premier ouvrage du carnaval prochain au théâtre de La Scala, à Milan, sera le *Illustri rivali*, de Mercadante.

⁂ Madame Schutz que nous avons applaudie à l'Odéon, vient d'être nommée cantatrice de la chapelle de l'empereur d'Autriche.

⁂ Mademoiselle Duflot Maillard vient d'être engagée à Novara; et mademoiselle Jenny Olivier à Vicenza.

⁂ Madame Laty, cette jeune cantatrice pleine d'avenir, qui s'est fait applaudir à un des derniers concerts de la *Gazette musicale*, est partie pour Florence, où elle est engagée comme prima donna, et où elle créera le principal rôle dans un opéra nouveau composé par le maestro Giulio Alary.

⁂ MM. Ole Bull et A. Pott ont donné à Salzbourg deux concerts dont le produit était destiné au monument de Mozart. La recette s'est élevée à 2,152 florins (4,500 fr.).

⁂ Dimanche dernier on a exécuté à Saint-Roch la messe de Hummel en *si* bémol. C'est une très belle composition, et la première partie du *Credo* est un chef-d'œuvre. L'*Offertoire*, composé par M. Miné, est un morceau bien fait et d'un bon style. M. Miné est un organiste de mérite qui n'est ni assez connu ni assez apprécié. L'exécution a été satisfaisante et fait honneur au maître de chapelle, M. Masson.

⁂ *Le Courrier français* annonce que trois candidats se présentent pour la place vacante d'académicien libre à l'Académie des Beaux-Arts, MM. le baron Taylor, Daguerre et Dumont. Nous croyons pouvoir en annoncer un quatrième, M. le baron Blein, connu par une théorie musicale un peu excentrique, mais qui ne doit pas être sans quelque mérite scientifique si l'on en juge par le rapport favorable qu'en a fait à l'Académie des Sciences l'illustre Prony, amateur distingué récemment enlevé aux sciences et aux beaux-arts.

M. Daguerre nous paraitrait mériter, par son admirable invention et son beau talent, mieux qu'une place d'académicien libre.

⁂ Napoléon est l'homme du siècle; sa gloire, son génie, ses étonnantes prospérités, ses adversités plus étonnantes encore, sont l'objet constant de toutes les réflexions, de toutes les études, de tous les enthousiasmes. L'écrivain qui veut devenir populaire s'attache à retrouver quelque épisode de cette merveilleuse épopée, et porté sur les ailes de cette immense renommée, son nom reçoit bientôt un reflet de cette gloire. M. Alexandre Dumas, notre collaborateur, a voulu que son talent reçût cette consécration nouvelle; il a écrit une histoire de l'empereur dont les pages, tour à tour rapides, énergiques, éloquentes et dramatiques, ajouteront un fleuron de plus à sa belle couronne littéraire. Son livre, imprimé avec une richesse typographique dont les Kepseakes anglais seuls peuvent donner une idée, est un des plus beaux cadeaux qu'on puisse offrir aux étrennes.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

⁂ *Versailles.* — Nous ne sortons pas des représentations extraordinaires, et nous sommes loin cependant d'en blâmer notre habile directeur. Lui-même nous a procuré le plaisir d'entendre madame Dorus, à la voix si harmonieuse, admirable par sa fraîcheur, par ses modulations, c'est nous traiter en enfants gâtés. Le rôle de Rosine dans le *Barbier de Séville* et celui de Philis dans le *Rossignol*, lui ont mérité des salves réitérées, d'applaudissements. Et ce que nous n'avions pas vu depuis longtemps sur notre scène, un rappel, une ovation après la chûte du rideau. Dandé, de la Renaissance, s'est fait applaudir également dans le rôle de Figaro. La voix pure et bien accentuée de ce baryton, son jeu plein d'assurance, ont justifié notre accueil. Peyronnet que l'on nous promet, était parfaitement placé dans ces deux pièces, à côté de l'habile cantatrice.

⁂ *Brest.* — *Les Treize*, opéra retardé par indisposition de madame Ad. Alphonse, ont fait leur première apparition sur notre scène. Notre prima donna a été charmante comme chanteuse et comme actrice, dans le personnage par trop naïf et dupe de la modiste Isella : il n'y en a plus comme cela. Gustave Stéphane l'a bien secondée; Petit Delamarre a mieux joué encore que chanté, et Ferrari a fort mal joué. Quant à l'ouverture, personne ne peut se flatter de la connaitre à Brest : maints silences, maintes mesures sans harmonie, trahissent des places vides à l'orchestre. Malgré cela le succès a été complet.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

⁂ *Milan.* — Le succès d'*Oberto, conte di St.-Bonifacio*, du maestro Verdi, augmente encore à chaque représentation, et le jeune compositeur est rappelé à plusieurs reprises. La Marini, mademoiselle Shaw et M. Salvi sont applaudis avec fureur. En un mot, c'est un grand et légitime succès.

⁂ *Gênes.* — *La Donna capriciosa*, opéra de Giocondo Degola, a échoué au théâtre Carlo-Felice.

⁂ *Dresde.* — *Le brasseur de Preston*, d'Adam, et *le Serment*, d'Auber, ont été représentés ici dans la semaine. Tous deux ont fait *fiasco*, et disparaitront très vite du répertoire.

⁂ *Munich.* — Ole Bull a donné ici deux concerts, et il a excité un enthousiasme difficile à décrire. Il est parti pour Vienne.

Le Directeur, MAURICE SCHLESINGER.

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

Musique de Piano que nous recommandons POUR ETRENNES.

BIBLIOTHÈQUE DU JEUNE PIANISTE,

RECUEIL DE MORCEAUX INSTRUCTIFS ET AMUSANTS,

A L'USAGE DE LA JEUNESSE, SUR DES MOTIFS DES OPÉRAS DE

BELLINI, HALEVY, MEYERBEER, ET ROSSINI,

Composés et très soigneusement doigtés par

CHARLES SCHUNKE,

Pianiste de la reine.

1re Livraison.

SIMPLES LEÇONS AUX JEUNES FILLES.

1. La première leçon, première suite, contient : L'Orgie des Huguenots, chœur de bal des Huguenots de Meyerbeer, Marche de Sémiramis, de Rossini, 3 75
2. La première leçon, deuxième suite, contient : Barcarolle de l'Eclair d'Halevy, Cavatine du Crociato de Meyerbeer, Valse de Cosimo de Prévost, 3 75
3. Un petit rien sur les couplets de Ludovic d'Hérold et d'Halevy, et de la marche de Moïse de Rossini, 3 75
4. Un Noël, vieil air françois varié, 3 75
5. Rondo sur un motif de Maometto de Rossini, et Bagatelle sur l'Eclair d'Halevy, 3 75
6. Saltarelle de Cosimo, de Prévost, 3 75

2e Livraison.

DIORAMA DES ENFANTS.

1. Rondo galop sur le Galop de l'Ile des Pirates, 3 75
2. Bagatelle sur les couplets de Cosimo, 3 75
3. Polonaise brillante de Faust, de Spohr, 3 75
4. Rondo sur la Marche des Indiens de Sémiramis de Rossini, 3 75
5. Pas des bayadères de l'Ile des Pirates, 3 75
6. Variations sur un thème de Weber, 3 75

3e Livraison.

TRÉSOR DE LA JEUNESSE.

1. Première mosaïque de la Straniera de Bellini, 3 75
2. Fantaisie sur les plus jolis motifs d'Oberon, de Weber, 3 75
3. Divertissement sur le pas de Mlle Taglioni dans Robert-le-Diable, de Meyerbeer, 3 75
4. Première mosaïque des Capuletti et Montecchi, de Bellini, 3 75
5. Rondo militaire sur la marche des Chevaliers de la Juive d'Halevy, 3 75
6. Variations sur la cavatine favorite de la Norma, de Bellini, 3 75

4e Livraison.

HEURES DE RÉCRÉATION.

1. Deuxième Mosaïque des Capuletti et Montecchi, de Bellini, 3 75
2. Air du ballet de l'Ile des Pirates, 3 75
3. Invitation à la valse, rondo sur la valse de la Juive, d'Halevy, 3 75
4. Deuxième mosaïque sur la Straniera de Bellini, 3 75
5. Fantaisie diabolique sur la danse des démons de Faust, de Spohr, 3 75
6. Air allemand varié, 3 75

5e Livraison.

LE RAMEAU D'OR.

1. Souvenirs de Robert le-Diable, 3 75
2. Le Carnaval de Vienne, rondo-valse, 3 75
3. Variations brillantes sur la cavatine d'Anna Bolena, de Donizetti, 3 75
4. Rondo pastoral sur le Ranz des vaches d'Appenzel, de Meyerbeer, 3 75
5. Variations sur la romance favorite de l'Eclair d'Halevy, 3 75
6. Fantaisie sur la cavatine de la Juive, d'Halevy, 3 75

Prix de chaque livraison, *net :* 7 fr. 50 c. — L'ouvrage complet relié en velours, *net :* 40 fr.

LE PENSIONNAT.

Recueil de morceaux progressifs

SUR DES MOTIFS FAVORIS

POUR LE PIANO A 4 MAINS,

COMPOSÉ A L'USAGE DES PENSIONNATS,

PAR CHARLES SCHUNKE.

1. Divertissement sur l'Eclair.
2. Souvenirs de la Styrie, fantaisie pastorale.
3. Fantaisie sur un air russe.
4. Fantaisie sur Robert-le-Diable.
5. Fantaisie sur la Norma.
6. Rondo François.
7. Rondo-valse sur les valses de Strauss.
8. Halte des Bohémiens, fantaisie sur la Preciosa de Weber.
9. Variations sur la cavatine de la Zelmira.
10. Barchanole sur le Chœur des Buveurs de la Juive.
11. Variations sur le septuor du Duel des Huguenots.
12. Variations sur un air Autrichien.

OEuvre 52. — Prix de chaque livraison, *net :* 3 fr. — L'ouvrage complet relié en velours, *net :* 40 fr.

LES DÉLASSEMENTS DE L'ÉTUDE,

CHOIX DE 25 MORCEAUX FAVORIS SOIGNEUSEMENT DOIGTÉS, ARRANGÉS POUR LE PIANO A 4 MAINS,

PAR FRANÇOIS HUNTEN.

PREMIÈRE LIVRAISON.

1. Marche du Tournoi de Robert-le-Diable.
2. Galopade.
3. Vive l'Italie, du Dilettante d'Avignon.
4. La Straniera.
5. La Sicilienne de Robert-le-Diable.
6. Barcarolle de Venise.
7. Galop de la Tentation.
8. Chœur des Buveurs de Robert-le-Diable.
9. Dernière pensée de Weber.
10. Galope hongroise.
11. Valse allemande.
12. Thème de Himmel.
13. Air napolitain.

DEUXIÈME LIVRAISON.

14. Thème d'Oberon, de Weber.
15. Air de Mozart.
16. Le désir, valse de Beethoven.
17. Dame du Lac, de Rossini.
18. Valse infernale de Robert-le-Diable.
19. Thème d'Oberon, de Weber.
20. Landolinetta.
21. Valse de Himmel.
22. Vivat Bacchus, de Mozart.
23. Ranz des Vaches d'Appenzel, de Meyerbeer.
24. Air allemand.
25. Galopade de Hunten.

Chaque suite, *net :* 3 fr. 75 c. — Le même ouvrage pour Piano seul, chaque suite, *net :* 3 fr.

Nouvelles Récréations musicales très faciles,

POUR LE PIANO A 4 MAINS,

PAR FRANÇOIS HUNTEN.

QUATRE SUITES.

PREMIÈRE SUITE.

1. Air de Nathalie, de Carafa.
2. Thème allemand.
3. Cavatine de la Straniera, de Bellini.
4. Air suisse.
5. Air anglais.
6. L'Enfant du Régiment.

DEUXIÈME SUITE.

7. Marche de Sémiramide, de Rossini.
8. Air bedouin.
9. Air suisse.
10. Le Turc en Italie, de Rossini.
11. Barcarolle de l'Eclair, de F. Halevy.
12. La Norma, de Bellini.

TROISIÈME SUITE.

13. Valse de Vienne.
14. Air favori du Daleyrac.
15. Air de ballet de Chao-Kang.
16. Valse bohémienne.
17. Rondo de Paganini.
18. Air allemand.

QUATRIÈME SUITE.

19. Orgie des Huguenots, de Meyerbeer.
20. Thème de Ludovic.
21. La Folle, de Grisar.
22. Le Revenant, de Gomis.
23. La Gazza Ladra, de Rossini.
24. Valse hongroise.
25. Trio de la Juive, de F. Halevy.

Chaque suite, *net :* 3 fr.

6e Année. — 1839. REVUE N° 68.

ET

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS,

JOURNAL DES ARTISTES, DES AMATEURS ET DES THÉATRES;

RÉDIGÉE PAR MM. G. E. ANDERS, F. BENOIST, (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, CASTIL-BLAZE, PHILARÈTE CHASLES, F. DANJOU, ELWART, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges) ÉDOUARD FÉTIS, AD. GUÉROULT, STEPHEN HELLER, EDME SAINT-HUGUÉ, JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, G. LEPIC, LISZT, MARX, CHARLES MERRUAU, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, H. PREVOST, L. RELLSTAB (rédacteur de la *Gazette de Berlin*), GEORGES SAND, ROBERT SCHUMANN, directeur de la *Nouvelle Gazette musicale de Leipzig*, J.-G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT A LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE.

Paris.	Départ.	Étrang.
3 m. 8	9 »	10 »
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	34 »	38 »

La Revue et Gazette Musicale paraît le dimanche et le jeudi de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la *Revue et Gazette Musicale de Paris*, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; et chez tous les marchands de musique de France.

Prix d'abonnement à la *Revue et Gazette Musicale*, 30 fr. par année.

Paris, Dimanche 15 décembre 1839.

IL SERA DONNÉ CHAQUE MOIS UNE LIVRAISON des *ARCHIVES CURIEUSES DE LA MUSIQUE*, et un *fac simile* de l'écriture de musiciens célèbres.

ANNONCES: 50 c. la ligne de 28 lettres.

SOMMAIRE. Origine et révolutions de l'opéra-comique; par E. Fétis. — Concert de la Société Philanthropique à Bruxelles. — Le concert souterrain. — Revue critique: Messe, par Van Brée; *Tantum ergo*, par Verhulst, *Te Deum*, par Hanssens; par Danjou. — Nouvelles.

A dater de ce jour, la Gazette musicale a acquis la collaboration exclusive de M. Édouard Fétis, fils du fondateur de la Revue musicale. MM. Fétis père et fils ont contracté l'engagement de consacrer à notre seul journal le fruit de leurs travaux. — Nous ferons également remarquer que MM. Castil-Blaze, Charles Merruau, et Robert Schumann ne sont collaborateurs d'aucune autre feuille de musique française que de la Revue et Gazette musicale.

ORIGINE ET RÉVOLUTIONS DE L'OPERA-COMIQUE.

(Premier article.)

Le genre de spectacle que nous appelons *opéra-comique*, bien qu'il diffère en réalité de l'opéra. et que fort souvent il ne soit point comique, appartient à la France par droit d'adoption; mais l'histoire nous apprend, car l'histoire daigne s'occuper d'aussi petites choses, qu'il est d'origine italienne. Nous pourrions, s'il fallait indiquer la date précise de sa naissance, remonter jusqu'au temps où

> Les élements, le feu, l'air, et la terre, et l'eau,
> Enfoncés, entassés, ne faisaient qu'un monceau;

il nous serait facile d'écrire sur ce sujet important maint volumes in-folio: nous ne le ferons pas. Il nous suffit de donner à notre amour-propre la satisfaction d'annoncer qu'un pareil effort ne coûterait nullement à notre érudition. Nous prendrons donc les choses de moins haut.

Les anciens mimes, plusieurs fois chassés de Rome par les empereurs à cause de leur licence, s'étaient conservés en Italie jusqu'à l'époque de la renaissance, tels à peu près qu'ils avaient été dans l'origine. Ils jouaient au moyen-âge les mystères et les représentations sacrées sans modifier l'excessive liberté de leurs allures. Ce fut seulement au XVe siècle que saint Antonin, archevêque de Florence, comprenant combien les bouffonneries dont ces représentations étaient accompagnées étaient contraires à l'esprit et aux intérêts de la religion, défendit qu'on les donnât à l'avenir dans les églises. Quand la comédie commença à prendre une forme régulière en Italie après une longue période de barbarie, c'est-à-dire vers la fin du XVe siècle, les mimes ne voulurent point accepter les nouvelles formes et mirent une sorte de gloire à conserver les traditions de leur art dans toute leur originalité. Certains d'avoir pour eux les applaudissements du peuple auquel aucun spectacle ne pouvait plaire autant que celui-là, ils abandonnèrent volontiers à des artistes moins grossiers le soin de récréer un public plus délicat. Ils furent néanmoins forcés malgré eux de s'amender. Pour lutter contre leurs compétiteurs dont le talent toujours croissant faisait chaque jour de nouveaux prosélytes, ils durent mettre plus de liaison dans leurs scènes improvisées et plus d'art dans la conduite de leurs canevas. Le directeur de l'une de ces troupes nomades qui, sous le nom de

Flaminio Scala, jouit d'une très grande célébrité dans sa patrie, fut le premier qui essaya de perfectionner le jeu des bouffons italiens et le style des pièces qu'ils représentaient, en prenant de la comédie régulière ce qui ne devait pas dénaturer le genre caractéristique de ses auteurs. Jusqu'à ce qu'il parut, ceux-ci se bornaient à convenir d'un sujet, et sans être autrement guidés, improvisaient tout ce qui se présentaient à leur esprit. Il écrivit le plan des pièces et celui de chaque scène. Ses canevas, qui sont les premiers qu'on ait imprimés, témoignent d'une singulière facilité d'invention. La troupe qu'il dirigeait n'eut bientôt plus de rivale; il ne lui restait qu'un défaut, bien grave à la vérité, mais qui était en quelque sorte commandé par l'esprit du temps. Le langage des acteurs atteignit un tel degré de licence, que Charles Borromée, archevêque de Milan, porta contre eux un décret d'une grande sévérité. Si ce prélat se laissa fléchir ensuite, s'il leur accorda la permission de rouvrir leur spectacle, ce fut à la condition expresse qu'il serait toujours informé d'avance du sujet des pièces qu'ils comptaient représenter, et que les canevas subiraient avant la représentation l'examen d'un censeur désigné par lui. Plus tard, saint Charles Borromée se chargea de recevoir lui-même les pièces représentées et de prononcer sur leur admission. Voici donc l'origine de la censure dramatique. Nous croyons que, quelque partisan qu'on soit d'une liberté sans bornes, on ne saurait blâmer le pieux et savant archevêque d'avoir pris une mesure conforme de son temps aux intérêts de la morale. Ce fut Flaminio Scala qui fit monter des femmes sur la scène pour la première fois; jusqu'alors les rôles d'amoureuses avaient été remplis par des jeunes gens travestis.

On en était encore en France aux mystères et aux scènes satiriques, quand Henri III fit venir d'Italie une troupe de comédiens pour le distraire pendant la tenue des états de Blois. Partis de Venise au commencement de l'année 1577, ces acteurs eurent le malheur de tomber, avant d'arriver à Paris, au pouvoir des Huguenots, qui les trouvèrent de bonne prise et les retinrent au milieu d'eux en ayant soin d'en faire prévenir le roi de France. Henri III était cause de l'accident arrivé aux pauvres comédiens; la justice voulait donc qu'il les tirât de ce mauvais pas. Il le fit, mais ce ne fut sans doute point là le motif qui l'y détermina. Son désir de jouir de leur spectacle augmenta en raison des difficultés qui venaient de se présenter, et coûte que coûte, il fallut que la troupe italienne arrivât à Paris. La rançon exigée par les Huguenots montait très haut; un personnage considérable n'eût pas coûté plus cher qu'Arlequin ou Scaramouche; elle fut payée néanmoins.

Les comédiens, qui se faisaient appeler *gli Gelosi* (les Jaloux, c'est-à-dire sans doute, jaloux de mériter la faveur du public), arrivèrent enfin à Blois et donnèrent leurs représentations dans la salle même des États. Pareille nouveauté eut du retentissement; les personnes de la cour en firent pendant quelque temps leur plaisir favori, et les *Gelosi*, malgré l'inconvénient d'un emprisonnement de près d'un mois dans le camp des hérétiques, n'eurent pas à se plaindre des résultats de leur voyage. Le prix des places à leur spectacle était d'un demi-teston, valant neuf sous neuf deniers (1).

Après la tenue des États, les comédiens italiens quittèrent Blois et vinrent à Paris en même temps que la cour. Ils ouvrirent un théâtre rue des Poulies, à l'hôtel du Petit-Bourbon. Pour ne pas borner leurs spectateurs à la classe de la noblesse en élevant trop haut le droit d'entrée, ils fixèrent à quatre sous le prix de chaque place. Moyennant une rétribution si raisonnable, ils eurent toute la bourgeoisie, et l'affluence fut telle, que le parlement, on ne saurait dire pour quel motif, en crut devoir prendre ombrage. La salle du Petit-Bourbon fut fermée un mois après avoir été ouverte par les *Gelosi*. Médiocrement jaloux de se rendre agréables au parlement par une soumission passive, ceux-ci intriguèrent si bien qu'ils obtinrent des lettres patentes qui leur permettaient de jouer; mais lorsqu'ils les présentèrent à l'enregistrement, ils furent déclarés non recevables dans leur demande. Afin de leur ôter l'envie de tenter de nouvelles sollicitations, on les prévint que s'ils revenaient encore apporter des lettres semblables, ils seraient punis d'une petite amende de *dix mille livres parisis* applicables à la nourriture des pauvres. Le cas devenait embarrassant, et nos comédiens commençaient à croire qu'ils seraient bientôt contraints de repasser les Alpes, quand il vint à l'un d'eux une idée d'adroite politique, une véritable idée italienne. Ils ne pouvaient plus présenter de lettres patentes à l'enregistrement du parlement, cela était positif; la perspective d'une amende de *dix mille livres parisis* suffisait du reste pour les détourner de cette démarche, mais il ne leur était pas défendu de se passer, provisoirement du moins, d'une formalité dont la seule demande devait se payer si cher. Ils prirent le parti de s'adresser directement à la cour, et par ordre exprès du roi ils furent autorisés à recommencer leurs représentations. Ce qui pouvait leur arriver de pire était que le théâtre du Petit-Bourbon fût fermé une seconde fois par ordre du parlement; ils tentèrent l'aventure. Le parlement, qui avait bien d'autres préoccupations, laissa les *Gelosi* continuer paisiblement l'exercice de leur industrie; mais les agitations de la France, et surtout les troubles fréquents de Paris, ne laissèrent pas aux esprits la liberté de songer à des choses futiles. L'indifférence, plus puissante que les arrêts du premier corps de l'État, les contraignit à partir.

Une autre troupe avait quitté l'Italie à peu près à la même époque que les *Gelosi*, et s'était rendue en Allemagne à la suite de l'électeur de Bavière. Elle donna des représentations à Munich, à Bruxelles, et passa ensuite au service de l'empereur Léopold. Deux compagnies de comédiens italiens vinrent encore à Paris dans les années 1584 et 1588, mais elles n'étaient composées que d'acteurs médiocres, et d'ailleurs les malheurs de la guerre civile rendaient leur présence inopportune. Ce n'était pas le lendemain de la journée des *Barricades*, quand le roi de France quittait la capitale pour se réfugier à Chartres, que la population de Paris pouvait donner une grande attention à leurs jeux. Elles ne firent que de très courtes apparitions. Il paraît que ce mauvais succès ôta pour long-temps aux comédiens italiens le goût des voyages, car de vingt ans on n'en vit point reparaître en France.

En 1608, Henri IV, grand amateur de toutes sortes de plaisirs, fit venir du Piémont une troupe de comédiens pour les faire contribuer aux fêtes qu'il donnait à Fontainebleau. Sully fit construire à leur intention une salle très spacieuse, composée d'un parterre en amphithéâtre, et de quatre longues galeries divisées en une certaine quantité de loges. L'honnête ministre poussait le rigorisme de sa morale jusqu'à vouloir que les hommes et les femmes y fussent séparés. Deux des galeries étaient destinées à celles-ci; les deux autres aux gentilshommes. C'était un point de sa police que Sully ne souffrait pas qu'on renversât, et sur l'observation duquel il ne regardait pas comme au-dessous de lui de veiller en personne. Il raconte avec une délicieuse bonhomie dans ses Mémoires, comment, étant un soir à son poste pour examiner si personne ne contrevenait aux règlements, il aperçut un homme qui se préparait à entrer dans une des galeries réservées aux femmes, avec de charmantes per-

(1) Environ 2 fr. 50 c. de notre monnaie.

(*Note du rédacteur.*)

sonnes qu'il accompagnait. C'était un étranger, reconnaissable pour tel à son visage basané : « Monsieur, dit le bon Sully, vous chercherez, s'il vous plaît, une autre porte, car je ne crois pas qu'avec votre teint vous puissiez espérer de passer pour une belle dame. — Seigneur, répliqua l'étranger si brusquement interpellé, quand vous saurez qui je suis, vous ne me refuserez pas la courtoisie de me laisser entrer avec ces belles et blanches dames, quelque noir que je sois. Je m'appelle Pimentel ; j'ai l'honneur d'être vu de bon œil par S. M., et de jouer fort souvent avec elle. — Comment, ventre de ma vie! reprit Sully en faisant l'homme véritablement en colère, vous êtes donc, à ce que je vois, ce gros *piffre* (historique) de Portugais qui gagnez tous les jours l'argent du roi? Pardieu, vous êtes mal tombé, car je n'aime ni ne veux ici de telles gens. »

Autres temps, autres mœurs, a-t-on dit avec une grande vérité, c'est-à-dire, ce qui est vrai aujourd'hui cessera de l'être demain, ou, en d'autres termes, il faut se faire à chaque instant de nouvelles mesures pour juger les hommes et les choses. Si l'on apprenait aujourd'hui qu'un ministre du roi des Français règle la police intérieure du palais de ce prince, et descend jusqu'à prendre lui-même le soin de la faire exécuter dans ses moindres détails, il n'y aurait pas assez d'épithètes injurieuses pour flétrir ce qu'on appellerait la basse conduite d'un courtisan, au lieu qu'on admire la simplicité de ce bon Sully, dont la prévoyance savait songer à tout. Sully est cité comme le ministre-modèle, à condition qu'on ne l'imitera point.

Quoi qu'il en soit, les comédiens italiens appelés par Henri IV demeurèrent deux années attachés à la cour de France. Quand ils se retirèrent, on voulut retenir Isabelle Andreini, dont le jeu plein de noblesse avait fait fortune à Paris ; mais, en femme bien apprise, elle aima mieux suivre son mari, qui, sous le nom de *Sparento* (l'Épouvante), remplissait avec succès les rôles du *Capitan*. Quelques années après la naissance du dauphin, Louis XIII fit venir une nouvelle troupe qui passa peu de temps à Paris, et qui ne fit qu'une très mince sensation, à cause, sans doute, du peu de talent de ses acteurs, dont les noms ne sont point parvenus jusqu'à nous. Il n'en fut pas de même de la compagnie mandée en 1645 par le cardinal Mazarin; celle-ci attira la foule à ses représentations, données à l'hôtel du Petit-Bourbon. Parmi les pièces qu'elle joua, les *Fêtes théâtrales* et *la Folle supposée* furent surtout remarquées. Cette dernière, précédée d'un prologue, était mêlée de chants et de dialogues ; la belle voix de Marguerite Bertolazzi, *prima donna*, y brillait de tout son éclat. Les Parisiens jouirent d'un spectacle absolument nouveau pour eux : un ballet exécuté par des singes et des ours terminait le premier acte; à la fin du second, on voyait une troupe d'autruches qui se baissaient pour boire à une fontaine. Il y aurait là de quoi nous causer peu d'étonnement, à nous qui sommes accoutumés à des jeux de scène autrement compliqués; mais pour le temps, ceux-ci étaient des plus merveilleux. On sait encore les noms des actrices qui faisaient partie de cette troupe ; l'une d'elles, Brigida Siauchi, se distingua aussi par son mérite littéraire. Entre autres ouvrages, elle publia l'*Ingamio fortunato*, comédie agréable qu'elle dédia à la reine-mère. L'acteur le plus remarquable fut un certain Fiorilli, Napolitain qui s'était fait en Italie une grande réputation dans l'emploi de *Scaramouche*. Son jeu plaisait infiniment à la reine, et S. M. le faisait venir quelquefois pour s'amuser de ses bouffonneries. Il fut introduit un jour dans l'appartement du dauphin, qui n'avait guère que deux ans. Le prince criait, pleurait, tempêtait comme aurait pu le faire l'enfant du plus mince bourgeois. Fiorilli demanda la permission de le prendre dans ses bras, et lui fit des grimaces si plaisantes, qu'il le força de rire aux éclats. Un historien rapporte ingénument que le futur plus grand roi de la terre daigna couvrir les habits du bouffon d'une royale rosée. Louis XIV, à qui l'on conta ensuite comment Fiorilli avait eu l'art de le mettre en belle humeur, sans lui parler probablement d'une circonstance qui assimilait son auguste personne aux natures vulgaires, conserva pour ce comédien une prédilection particulière. De tous les artistes dramatiques qu'on pourrait citer, Fiorilli fut peut-être celui dont la carrière fut la plus longue et la plus heureuse. Il quitta le théâtre à l'âge de quatre-vingt-trois ans, et même alors il ne paraissait pas sans être vivement applaudi. Ses contemporains se laissèrent emporter dans leur admiration pour ses talents hors des limites du goût, lorsqu'ils placèrent au bas de son portrait les vers suivants :

> « Cet illustre comédien
> » Atteignit de son art l'agréable manière ;
> » Il fut le maître de Molière,
> » Et la nature fut le sien. »

Outre que ces vers sont détestables, ils renferment une grande impertinence. Nous sommes très disposés à croire que Fiorilli fut le plus excellent bouffon, le premier des *Scaramouches ;* mais l'idée d'en faire le maître de Molière nous semble une arlequinade plus drôle qu'aucune de celles qu'il ait imaginées en improvisant ses rôles. Tout ce qu'on peut dire, c'est que l'auteur du *Misanthrope* aimait sa piquante originalité.

Le public ne connaissait pas le plus souvent par leur nom les acteurs de la comédie italienne; il ne voyait que *Pantalon*, *Scapin*, le *Docteur*, *Arlequin*, etc., car c'étaient ces mêmes personnages qui paraissaient dans toutes les pièces. Chacun d'eux était originaire d'une province différente d'Italie. Arlequin, s'il faut en croire Riccoboni, descendait en droite ligne des anciens mimes latins ; les bouffons qu'on appelait *Planipèdes*, qui portaient des habits de couleurs variées, qui se rasaient la tête et ne paraissaient que le visage noirci, seraient les souches premières de l'illustre lignée. D'autres, c'est le plus grand nombre, ne cherchent pas si haut les ancêtres d'Arlequin, et le font naître à Bergam simplement au XVe siècle. Il est positif du moins qu'il retraçait dans l'origine le caractère des habitants de cette contrée de l'Italie. Qui ne sait que *Pulcinella* vit le jour à Naples? Nous avons le regret de dire qu'il ne fit pas fortune à Paris dans la comédie et qu'il fut relégué dans la baraque de la foire. Il est vrai qu'étant chargé de défrayer la gaieté populaire, son existence a été beaucoup plus longue que celle des comiques de l'aristocratie. La mode ne l'a pas détrôné. Les badauds de Paris qui passent doucement leur vie dans une promenade perpétuelle, assistent encore, quand le hasard les conduit vers la longue allée des Champs-Élysées, aux disputes de *Polichinelle* avec le commissaire ; tandis qu'Arlequin, jadis le bouffon par excellence, n'est plus qu'un héros de l'histoire.

Le *Pantalon* était une personnification du marchand de Venise ; il en avait le costume. Anciennement l'habit qu'il portait sous la première robe appelée *Zimara* était de couleur rouge; mais après que la république eut perdu le royaume de Négrepont, tous les bourgeois de Venise le changèrent en signe de deuil contre un vêtement noir qu'ils conservèrent par la suite, et que pour continuer d'être vrai, *Pantalon* fut contraint d'adopter à son tour. *Pantalon*, dans l'ancienne comédie italienne, est un bon homme sans malice, souvent amoureux et toujours dupe d'un rival, d'un fils ou d'un valet. Il affecte de parler le dialecte vénitien. Le *Capitan*, que l'on trouve indiqué dans beaucoup de canevas, était originaire de la Calabre. Un large manteau, une ceinture de buffle et une longue épée composaient son

accoutrement ; son rôle était à peu près celui que des auteurs français du siècle dernier faisaient jouer aux Gascons ; il débitait à haute voix des fanfaronnades et pliait les épaules sous les coups de bâton. Quand Charles-Quint eut été en Italie, on inventa un *Capitan* espagnol beaucoup plus grand parleur et plus souvent battu que son prédécesseur. Le *Scaramouche* napolitain était encore une variété de l'espèce. Fiorilli fut le premier qui lui fit perdre son caractère, parce qu'étant excellent comédien, il voulut, malgré qu'il en portât l'habit, jouer toute espèce de rôles. Le Scapin, dont les comiques français se sont emparés pour en faire le valet de leurs comédies, était compatriote d'Arlequin, il parlait bergamasque ainsi que lui. Le *Docteur* fut une création bolonaise ; bavard insupportable, il ne parlait que par sentences et par de mauvaises citations latines.

L'Italie eut encore d'autres bouffons, types absolument locaux que l'on ne vit point en France, et qui n'y eussent pas été compris. Les *Travaglini* de la Sicile, *Coviello* et *Tartaglia* de Naples, *Don Pasquale* de Rome, *les Giovanelli* de Messine, étaient autant de personnages distincts ayant leur physionomie particulière. On croit généralement, et c'est une erreur, qu'ils furent inventés par les différentes provinces, dans un but de rivalité, pour se ridiculiser mutuellement. Chaque ville imagina elle-même la personnification de son propre caractère, dont elle eut soin d'exagérer le côté comique. Nous ne nous amusons guère, nous autres gens du Nord, que des ridicules de nos voisins ; on entend mieux la gaieté que cela dans les pays méridionaux, on y rit de tout, et au besoin de soi-même.

Édouard Fétis.

(*La suite à un prochain numéro.*)

CONCERT DE LA SOCIÉTÉ PHILANTHROPIQUE

A BRUXELLES (1).

Ne vous est-il jamais arrivé de trouver toutes les places occupées au moment où vous entrez dans une salle de concert ? Vous êtes venu trop tard, soit que le coiffeur ait fait attendre votre femme, ou que vous-même vous ayez lutté pendant une grosse heure contre les obstacles d'une paire de bottes trop étroites. Vous voici relégué loin de l'orchestre et des chanteurs, près d'une porte qui s'ouvre à chaque instant en criant sur ses gonds. Votre mauvais destin vous a placé sous un lustre dont les bougies coulent à mesure qu'elles brûlent et versent sur votre habit des flots de cire liquide. Il y a de quoi vous mettre de la plus maussade humeur, et vous profitez de la permission. Tout vous déplaît dans cette soirée de malheur, tout subit de votre part une critique amère : les femmes ne sont ni jolies, ni bien parées ; la musique est mal choisie et les artistes chantent faux. Vous sortez mécontent et dégoûté pour long-temps des concerts. Quelle différence si vous assistez à une de ces soirées organisées par la philanthropie? Tout vous sourira au contraire, les petites mésaventures même, qui vous fâcheraient dans d'autres occasions, ne laissent pas d'avoir leur bon côté. Si vous êtes arrivé tard, vous aurez l'avantage de ne pas attendre ; cette porte qu'on ouvre sans cesse laisse arriver de temps à autre des bouffées d'air frais dont vous avez grand besoin au milieu d'une atmosphère plus que tiède. Les figures sont riantes et les toilettes de bon goût ; il n'y a rien à reprendre à la composition du programme non plus qu'au mérite des artistes. Règle générale, on n'est jamais plus content des autres que lorsqu'on se sent le droit de l'être de soi-même, et rien ne dispose mieux à l'indulgence que d'accomplir une bonne action. Convenez-en, vous toutes mesdames, et vous tous messieurs, qui assistiez au concert de samedi ; il n'y eut pas un visage qui ne portât l'empreinte de la bonne humeur, on n'entendit point proférer une seule critique.

Nos lecteurs savent déjà que madame Treillet-Nathan est élève du célèbre ténor Duprez. Au moment où cet artiste venait de se placer si haut dans l'opinion du public de Paris, on s'aperçut que le style tout nouveau de son talent ne s'accordait pas avec les habitudes prises d'une autre école, et l'on reconnut la nécessité de créer pour l'*Opéra* de nouvelles ressources plus analogues au genre qu'il venait d'importer. On ne crut pas pouvoir mieux faire que de l'engager à former lui-même, d'après sa méthode, la cantatrice destinée à le seconder. Duprez demandait avant tout une belle voix, persuadé, ainsi qu'il devait l'être, qu'il n'y a pas de chant possible sans cette condition rigoureusement posée. Il jeta les yeux sur mademoiselle Nathan, qui lui parut offrir toutes les garanties désirables d'aptitude physique et d'intelligence. Pendant deux ans, les progrès de la jeune élève furent un mystère entre elle et son professeur. Une défense expresse de celui-ci lui interdisait de se faire entendre nulle part. En vain essaya-t-on de lui faire rompre ce silence obstiné ; elle résista à toutes les prières, à toutes les séductions. Enfin arriva le jour où le maître ayant déclaré son éducation achevée, elle permit d'annoncer ses débuts. L'avantage de la réserve dans laquelle elle s'était tenue fut de n'avoir à lutter ni contre des préventions hostiles, ni contre des dispositions trop favorable de l'auditoire, d'être jugée enfin avec impartialité. Il n'y eut pas l'apparence du doute dans son succès. Le public vit de prime abord en elle une de ces jeunes organisations doublement riches, par ce qu'elles promettent et par ce qu'elles sont déjà ; il l'adopta sans hésitation. Elle gagne chaque jour ce que donne l'expérience, et l'on voit qu'elle marche incessamment vers un plus grand développement.

Le talent de madame Treillet-Nathan est taillé tout exprès pour le Grand-Opéra. Aussi, pour peu qu'on ait l'habitude d'entendre et de comparer les artistes lyriques, comprend-on que cette jeune actrice doit de toute nécessité occuper l'une des premières places sur une scène étendue et dans le genre le plus large. Sa voix a de la force et une grande égalité de timbre dans toute l'étendue de l'échelle ; elle est pure, limpide et douée d'un accent naturel très dramatique. Sa manière d'arrondir la période musicale ne laisse aucun doute sur l'école où elle s'est formée. On reconnaît les leçons de Duprez dans l'ampleur de son style et dans sa prononciation accentuée. Ces qualités sont les éléments constitutifs d'un certain genre, de celui que la musique de MM. Meyerbeer et Halevy et le chant de Duprez ont mis à la mode en France. On ne peut pas exiger que la cantatrice en possède d'autres qui sont incompatibles avec celles ci. Il est incontestable qu'elle n'a point l'articulation du gosier facile, et qu'elle serait gênée si elle devait chanter une musique chargée d'ornements ; mais puisqu'elle s'annonce comme vouée au genre dramatique, ce qui lui manque de ce côté ne sera point un obstacle à ses succès. En Italie, à Naples surtout, toutes les voix soprani, ténors et basses-tailles, vocalisent de naissance sans que l'éducation n'ait rien fait pour aider la nature. Il n'en est pas de même dans nos contrées septentrionales : les voix énergiquement timbrées sont rebelles aux exercices compliqués ; celles qui n'ont point de force semblent avoir reçu la souplesse par compensation. Il y a peu d'exceptions à cette règle. Le mérite lyrique de madame Treillet-Nathan a été bien ap-

(1) Extrait de l'*Indépendant de Bruxelles* du 10 décembre.

précié du public, qui le lui a prouvé par des salves répétées d'applaudissements après les couplets du premier acte de *Robert-le-Diable*, l'air de *Grâce* du même opéra et le duo du troisième acte des *Huguenots*, morceau dans lequel M. Renaud l'a secondée d'une façon très distinguée. Le rôle de Marcel est une très heureuse création de cet artiste; nulle part, même à l'*Opéra* de Paris, il n'est aussi bien rempli que par lui.

Par une sorte de fatalité, ou plutôt par une mauvaise disposition du programme, due sans doute à ce que les artistes ne se sont pas entendus entre eux sur le choix des morceaux, MM. Batta ont joué un duo sur des thèmes de *Robert-le-Diable* immédiatement après que madame Treillet-Nathan venait de chanter l'air de *Grâce*. Le retour d'un motif longuement développé un peu auparavant a jeté du froid et de la monotonie sur cette conclusion du concert, malgré l'excellente exécution des jeunes artistes. N'oublions pas de dire que M. Alexandre Batta avait fait entendre dans la première partie les motifs de *Lucia di Lammermoor* que le violoncelle chante si bien sous ses doigts.

X. X.

LE CONCERT SOUTERRAIN.

Voici quelques détails curieux relatifs à un concert souterrain donné à Londres par les quarante chanteurs montagnards du Béarn :

Les chanteurs montagnards, sortant du palais de Buckingham, où, sur l'invitation de S. M. la reine Victoria, ils avaient été conviés par un message spécial à l'honneur de célébrer au château l'anniversaire de la naissance de la duchesse de Kent, son auguste mère, se dirigèrent deux par deux, en colonne et au pas, vers le pont de la Tamise, où est situé le tunnel.

Une foule de curieux et d'amateurs, déjà prévenus de leur arrivée, et sans doute attirés autant par la réputation de ces chanteurs que par la nouveauté d'un tel spectacle, les avait devancés dans cette enceinte, à l'entrée de laquelle se trouvait le procureur fondé de M. Brunel (alors malheureusement indisposé), qui vint recevoir les quarante troubadours, compatriotes de l'illustre ingénieur.

Introduits aussitôt dans les entrailles sous-marines de ce monument gigantesque, dont, à la lueur éclatante du gaz, les spectateurs étonnés admiraient les merveilleuses dispositions, l'ordre fut immédiatement donné de suspendre tous les travaux souterrains mus par la vapeur, dont le bruit infernal fit bientôt place à la divine harmonie des montagnards, qui, formés en cercle sous la dernière assise de la voûte, et entourés d'une foule immense, firent entendre tout-à-coup et sans autre préparation qu'un petit coup de clochette, une invocation soudaine à *Notre-Dame des Avalanches*, dont l'à-propos fut applaudi par une triple salve de bravos.

Cette première émotion des quarante montagnards produisit un effet indicible; chaque arcade semblait avoir son écho, comme elle a son bec de gaz, mais symétriquement et sans la moindre confusion.

A ces effets surprenants est venue se joindre une impression toute morale, dont aucun auditeur n'a pu se défendre, lorsque le passage suivant s'est fait entendre dans la prière à *Notre-Dame des Avalanches:*

Veillez sur nous!
Et sauvez nous
De l'avalanche qui s'apprête!
Que votre bras puissant l'arrête
Et détourne de notre tête
Ce fléau destructeur!
Ah! protégez les enfants du pasteur!

Involontairement, chacun se rappelait la terrible irruption qui eut lieu il y a quelques années au Tunnel, quelques instants après une fête où mille personnes se trouvaient réunies. Trois personnes périrent dans ce désastre...

Mais la dernière partie de cette touchante mélodie ayant bientôt ramené le calme et la confiance dans l'auditoire jusque là péniblement ému par les effets poignants de cette harmonie nerveuse et pittoresque, chacun s'est senti respirer plus à l'aise en écoutant ce chant final de l'espérance.

Bientôt enfin le cliquetis bruyant des castagnettes succède aux cantilènes tristes et doux, et le bolero d'Espagne vient effacer toute impression pénible. Les alarmes ont fui, la gaieté de ces chants entraine, et chacun oublie que sa tête est surplombée d'une masse d'eau qui n'est pas moindre de trois millions cinq cent quatre-vingt livres pesant, à marée haute, dans toute la longueur de la tranchée dont la voûte de briques n'est raffermie que par quelques sacs de terre glaise, seule barrière contre de nouvelles irruptions, toutefois nullement redoutées par le célèbre architecte. Aujourd'hui, malgré cette assurance à laquelle nous ajoutons nous-même le plus grand crédit, nous avons vu dans cette séance maint amateur qui se contentait d'écouter aux portes et se tenait prudemment à l'entrée de la galerie.

C'est sans doute pour ces derniers que le *Chant du courage* a été exécuté... Les montagnards, enfin, ont terminé leur séance par ce refrain patriotique du *Halte-là!* devenu déjà populaire parmi nous, grâce aux efforts nocturnes du Wauxhall-Garden.

Revue critique.

Messe à grand orchestre, par Van Brée. — *Tantum ergo*, par Verhulst. — *Te Deum*, par C.-L. Hanssens.

La raison humaine commet parfois de graves inconséquences et a de singuliers caprices; elle détruit aujourd'hui ce qu'elle élevait hier; elle méprise ce que naguère elle adorait, ou bien elle agit d'une manière diamétralement opposée à ses convictions, à sa conscience. Dans notre temps, et dans l'objet même de la spécialité de la *Gazette musicale*, nous avons un exemple curieux à citer d'une semblable bizarrerie. Il existe à Rotterdam, au sein du protestantisme, une société qui a pour but le développement et le progrès de l'art musical; cette société se dévoue avec zèle à cette œuvre, et ses premiers et principaux ouvrages sont des morceaux de musique sacrée, avec texte latin, et évidemment destinés à concourir aux solennités du culte catholique. Voilà ce qui se passe en Hollande. En regard de ce fait, j'en ai un second à citer. Une autre société plus fameuse, répandue dans tout le monde chrétien, exerçant ouvertement ou occultement une grande influence qu'elle consacre entièrement au progrès de la religion catholique, une autre société, dis-je, publie ou a fait publier des œuvres de musique sacrée qui sont parodiées sur ce que le théâtre a fourni de plus anti-religieux, de plus lascif, qui sont empruntés aux opéras les plus en vogue et dont le souvenir est encore vivant. Voilà ce qui se passe en France. La comparaison de ces deux faits ne révèle-t-elle pas une étrange

anomalie, et si l'on n'avait pas vu l'abbé de Lamennais attaquer le catholicisme, et le protestant Ranke défendre la papauté, croirait-on ce que j'avance? Il n'est rien de plus vrai cependant. La Société de Roterdam publie d'excellente musique sacrée, inspirée par un sentiment religieux très élevé, tandis que l'autre société met au jour de dégoûtantes rapsodies décorées du nom de musique d'église. On a répandu à profusion, on a jeté dans les colléges, dans les séminaires, dans les églises, cette collection imprimée chez Séguin, à Avignon, et dans laquelle on a eu l'incroyable audace de mettre un *Tantum ergo sacramentum* sur un air de *Robin des Bois*, ou l'*O salutaris hostia* sur un chœur de *la Gazza*. C'était remplacer les vêtements pontificaux par l'habit d'Arlequin et la thiare par le chapeau de Polichinelle; c'était accomplir une sorte de sacrilége au point de vue de l'art et de la religion; et pourtant, personne que je sache, si ce n'est M. d'Ortigue, n'a flétri cette profanation.

Ces mots de profanation et de sacrilége sont durs sans doute, et paraîtront à beaucoup de gens injustement appliqués, mais ils ne sont pas trop forts pour répondre à l'indignation des rares amis d'un art qui se perd. Il faut donc accueillir avec reconnaissance, encourager avec zèle, les publications de la Société de Roterdam, publications dont je parlerai tout-à-l'heure avec plus de détail, et que je me borne à présent à signaler comme émanées à un certain degré du sentiment religieux nécessaire pour inspirer de telles créations. — Qu'est ce donc, me dira-t-on, que ce sentiment religieux, en quoi consiste-t-il? Quelles sont les convenances qu'exige la musique sacrée? Je vais essayer de répondre à ces questions importantes.

Toute musique n'est pas propre à louer Dieu dans le sanctuaire, a dit La Bruyère, et les hommes de sens partagent assurément cette manière de penser; mais on n'a pas des idées aussi bien arrêtées, une opinion aussi nettement faite sur le genre, le caractère spécial que doit avoir la *musique propre à louer Dieu dans le sanctuaire*. Pour connaître le vrai caractère de la musique sacrée, il suffit, ce me semble, de s'arrêter à une seule réflexion qui me paraît à la portée de toutes les intelligences: c'est que tout ce qui fait partie de l'hommage et du culte public rendus à Dieu, cérémonies, prières, chant, a pour objet d'établir entre Dieu et la créature une sorte de communication étroite, de rapport immédiat qui a pour résultat la glorification de la Divinité et la sanctification de l'homme. Voilà l'unique but et l'effet de la musique d'église. Que l'on soit religieux ou philosophe, indifférent ou athée, on est cependant forcé de convenir de cette vérité. Or, quel rapprochement peut-il exister entre la musique destinée à exprimer la joie, le plaisir, la folie, la douleur de l'humanité, et la musique qui doit traduire le langage que l'homme adresse à Dieu? Dans le premier cas, l'artiste n'aura jamais trop de passion, de verve, de délire; dans le second, il n'aura jamais assez de respect, de noblesse, de dignité. Ainsi, le premier, l'indispensable sentiment qui doit animer tout compositeur de musique sacrée, c'est ce respect profond que ressent tout homme croyant lorsqu'il offre à Dieu ses vœux ou sa prière. Il n'y a pas de musique chantée à l'église qui puisse échapper à cette obligation. On trouvera à la vérité des nuances diverses d'expression: le Dieu des armées et le créateur de l'univers est aussi le Dieu bon et miséricordieux qui soutient le pauvre et l'orphelin. Il faudra célébrer les mystères les plus doux et les plus terribles; des chants de triomphe et de gloire rappelleront le passage de la mer Rouge, ou bien une mélodie triste et lamentable décrira le drame sanglant du Calvaire; mais toute cette variété de nuances si diverses devra toujours être dominée par ce sentiment de respect, de dignité, de noblesse, qui exclut nécessairement le caractère passionné de la musique de théâtre. On ne pourra jamais pour exprimer isolément chaque passage du texte sacré oublier l'objet imposant de tout l'office, qui est, comme je l'ai dit, de glorifier la Divinité et de sanctifier l'homme.

Voilà pourquoi le plain-chant, malgré son uniformité et sa monotonie, est le type le plus parfait de la musique d'église. Dix-huit siècles de progrès dans l'art n'ont pas altéré la beauté réelle, et surtout la convenance de ce genre de mélodie sacrée. Et si ce vieux et gothique plain-chant était partout bien exécuté, si le peuple l'entonnait avec l'accent de la foi et de la piété, rien dans les combinaisons et les richesses de l'art moderne ne produirait un effet aussi grand et d'une application aussi utile.

Cependant la religion ne repousse pas le concours des arts. Le plain-chant n'est pas la seule musique possible à l'église, et le génie peut s'exercer librement à rendre par les effets de l'art les magnifiques poésies des livres saints. Alors, la théorie que j'ai indiquée plus haut doit toujours être la règle et le frein de l'artiste, et le sentiment religieux que j'ai défini doit toujours planer au-dessus de son œuvre et en inspirer la création.

On me demandera peut-être s'il a existé des maîtres de l'art qui aient entendu de cette manière l'expression de la musique sacrée. Je répondrai en citant deux noms. Palestrina et Marcello. Voilà, suivant moi, les modèles parfaits et complétement admirables du vrai style de la musique sacrée. Le premier, astreint aux formes austères de la tonalité du plain-chant, a imprimé à ses compositions un cachet d'une majestueuse uniformité, d'une grandeur soutenue, que rien n'a égalé depuis trois siècles. Le second, en s'abandonnant plus librement à toutes les fantaisies d'un génie extraordinaire, a atteint, dans un autre genre, le but le plus élevé et au-delà duquel on tombe dans le genre dramatique.

Palestrina et Marcello! maîtres des maîtres, qui vous connaît aujourd'hui? Où sont les maîtres de chapelle, les compositeurs de musique sacrée qui ont été chercher dans vos chefs-d'œuvre quelques parcelles de ce feu sacré, de cette haute inspiration dont ils brillent?

De nos jours, Choron est parvenu, après des efforts inouïs, des travaux inconcevables, à faire exécuter quelques fragments de cette musique inconnue de Palestrina et de Marcello. Les artistes, les prêtres ont pu entendre sous les voûtes de la Sorbonne cette harmonie calme, savante et simple à la fois, dégagée de tout le fracas de l'orchestre, pure de toute passion, affranchie des formes que la mode impose tour-à-tour à l'art musical. On a pu, on a dû admirer et comprendre ces mélodies énergiques, ces accents harmonieux qui s'élevaient vers le ciel comme la fumée des plus suaves parfums. C'étaient bien là les types invariables de la musique sacrée, et pourtant cette tentative remarquable n'a pas trouvé d'imitateurs. Les églises ont conservé la même et horrible manière d'exécuter le plain-chant, le clergé est demeuré dans la même indifférence, et la société dont j'ai parlé en commençant cet article a pu impunément faire imprimer et vendre la Collection de messes et motets arrangés sur des fragments d'opéras nouveaux.

Les publications dont j'ai à rendre compte se rapprochent assez de cette perfection de la musique sacrée dont Marcello est le plus parfait modèle. Ce n'est pas, il est vrai, cette sévérité de formes que je crois indispensable dans tout œuvre de ce genre; mais, du moins, on doit louer sans réserve l'intention évidente de conserver au style religieux son caractère de majesté et de grandeur.

La messe de M. S.-B. Van Brée est une composition fort distinguée, et qui indique dans son auteur du savoir et du goût. Le *Kyrie* est simple, syllabique, et doit produire un

excellent effet; la fugue du *Gloria* est trop longue et trop développée. Il ne faut pas abuser de la science pour en faire une vaine parade, il suffit de l'employer à propos. Le *Gratias agimus* est un morceau bien fait et qui rappelle la manière de M. Cherubini. L'*Agnus Dei* commence par un très beau solo de basse qui est suivi du motif du *Kyrie* pour les paroles *Dona pacem*. C'est une sorte d'anachronisme musical que cet usage adopté par plusieurs compositeurs de reproduire au *Dona pacem* le motif du *Kyrie*. Les sentiments qui doivent animer le chrétien au moment où il pousse vers le ciel ce pieux gémissement : *Kyrie eleison!* n'ont rien de commun avec ceux qu'il éprouve en disant cette prière pleine d'espérance et de reconnaissance : *Dona nobis pacem*. Je reprocherai encore à M. Van Brée l'emploi fréquent de l'appogiature dans les divers solos de cette messe. Autant les chœurs sont écrits avec l'élégance, la pureté prescrite par les maitres de l'art, autant les morceaux solo sont entachés d'afféterie et chargés d'ornements modernes qui en altèrent la simplicité. Et c'est surtout en pareil cas que les jeunes compositeurs tombent dans une déplorable méprise; ils inventent une belle et touchante mélodie, expressive, animée, plaintive; il leur semble que cette mélodie rend bien l'élan de l'âme vers Dieu, et ils ne songent pas que d'autres paroles exprimant l'amour terrestre avec toute sa passion se trouveraient très bien placées sous le même motif. Malgré ces critiques, la messe composée par M. Van Brée est une œuvre très distinguée et qui fait grand honneur à son auteur.

J'ai aussi sous les yeux un *Tantum ergo* en *mi* bémol de M. Verhulst. Ce morceau est parfait sous le rapport de la convenance et du style religieux ; le début en est grandiose et est ramené avec habileté pour le *Prestet fides*. Ce motet a peu de développement et ne peut faire juger sous tous les rapports le mérite de M. Verhulst; mais il indique du moins une grande élévation et un goût pur de la part de ce compositeur. J'ai encore à citer le *Te Deum laudamus* de M. Hanssens, composition très remarquable et dans laquelle on trouve des preuves certaines de l'étude approfondie et de l'imitation un peu affectée du style de Haendel. Pour bien apprécier de tels ouvrages, pour en comprendre les beautés, il faut les posséder, les lire, les étudier avec soin; ceux que je viens de citer méritent toute l'attention des amis de la musique.

F. DANJOU.

Nouvelles.

*** Aujourd'hui dimanche, à l'Opéra, *Robert-le-Diable*. Les principaux rôles sont confiés à MM. Mario et Levasseur, et madame Dorus-Gras.

*** Aujourd'hui dimanche, aura lieu au Conservatoire de musique la troisième exécution, et la dernière pour cette année, de la nouvelle symphonie de M. Hector Berlioz, *Roméo et Juliette*. Elle sera précédée des deux premières parties de la symphonie d'Harold, et de l'air de *Benvenuto Cellini*, par madame Dorus-Gras. Toute la salle est déjà louée.

*** Dimanche, 22 décembre, il sera donné, au Conservatoire, un grand concert par M. Henri Reber, dont voici le programme. — 1. Simphonie en *ré* mineur, de M. Reber. — 2. Romances de M. Reber, chantées par M. Roger. — 3. *Charles Martel*, scène lyrique avec chœurs, de M. A. Cochut, mise en musique par M. Reber, chantée par M. Massol. — Romances de M. Reber, chantées par M. Roger. — 5. Simphonie en *ut* majeur, de M. Reber. — 6. Chœur des *Pirates*, paroles de M. Victor Hugo, musique de M. Reber. On peut se procurer des billets chez M. Réty, au Conservatoire, et chez M. Schlesinger, rue Richelieu, 97.

*** Madame Félix Melnotte, jeune, jolie et intelligente cantatrice du théâtre de Rouen, et M. Hermann, basse-taille du Havre, viennent d'être engagés par l'habile directeur du théâtre de la Renaissance.

*** M. Charles Elsner, de l'orchestre du théâtre de Dresde, cor d'un talent très distingué, était venu à Paris il y a peu de jours. Il vient de partir sans se faire entendre publiquement. L'état de sa santé a obligé cet artiste à ce prompt départ.

*** *Salle Saint-Honoré*. Aujourd'hui dimanche, 15 décembre, l'administration des concerts Saint-Honoré ouvrira la saison du carnaval par un magnifique bal masqué. Cette première fête, toute consacrée à la danse, mettra Paris en émoi. M. Pellerin, chef d'orchestre, y fera exécuter les quadrilles des compositeurs les plus distingués. En attendant, les concerts Saint-Honoré sont fréquentés par la plus élégante société; chaque soir on y applaudit avec enthousiasme les chefs-d'œuvre de Mozart, Haydn, Beethoven, etc.

*** Une lettre de Weymar donne la nouvelle intéressante que parmi les papiers de Gœthe on a trouvé les manuscrits d'un poëme épique intitulé : *Charlemagne*, d'une tragédie, de deux drames et de diverses pièces fugitives.

*** MM. Hatzenbuhler et Faure, fabricants de pianos, rue de Richelieu, 108, et faubourg Saint-Antoine, 63, viennent d'être nommés facteurs de pianos du roi.

*** La sixième livraison des chants sacrés de l'office divin, par M. Danjou, organiste de Saint-Eustache, vient d'être mise en vente. Ce recueil embrasse plus de 600 pages, et contient tous les plain-chants de l'office, arrangés à quatre parties, note pour note et syllabe pour syllabe.

*** Nous recommandons aux donneurs d'étrennes musicales la jolie collection des œuvres complètes de A. Romagnesi, formant trois élégants volumes in-8°. Cet ouvrage, digne en tout de tenir une place dans la bibliothèque des vrais amateurs, a encore le mérite de ne valoir que 35 francs. Ce sera donc un cadeau important fait à bon marché. On peut aussi prendre chaque volume séparément au prix de 12 francs chaque, chez l'auteur, rue de Richelieu, 8.

*** C'est par erreur que nous avons annoncé que M. Prume, violon d'un talent éminent, sortait du Conservatoire de Bruxelles; on nous prie d'annoncer que M. Prume est élève du Conservatoire de Liége.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Bordeaux*. — Le concert de la Société philharmonique, annoncé tout récemment dans un de nos derniers numéros, a eu lieu le 6 décembre dans la salle du Casino et a excité dans le public un véritable enthousiasme. La symphonie en *ré* majeur de Beethoven et l'ouverture de *Marguerite d'Anjou*, de Meyerbeer, ont pu faire apprécier le mérite d'un orchestre d'amateurs et l'habile direction de son chef, M. Collin Artot, le charmant violoniste au talent si souple, si expressif, a obtenu les témoignages les moins contestables de l'admiration publique, et mademoiselle Corinne Alaux a prouvé une flexibilité vocale, une intelligence de l'art du chant qui fait le plus grand honneur à une cantatrice de profession. La province marche, comme on le voit, dans le sens progressif que notre journal prêche depuis long-temps.

*** *Marseille*. — Au Grand-Théâtre, M. Fleury, ex-artiste de l'Opéra-Comique, engagé en qualité de ténor léger, a débuté dans Mergy du *Pré-aux-Clercs*. Nous ne le jugerons pas sur un seul début.

*** *Toulouse*, 9 décembre. — Hier soir, l'ordre a été troublé et la représentation suspendue pendant assez long-temps à la salle du Capitole. Le matin on avait annoncé *l'Ombre d'un Amant* et *la Juive* pour la rentrée de M. Sambet; mais mademoiselle C. Barrière s'étant trouvée indisposée, on avait substitué *le Brasseur de Preston* au drame lyrique d'Halevy. Certes, la compensation n'était pas satisfaisante; mais dans cette circonstance la justice oblige de convenir que les perturbateurs, ayant vu l'annonce du nouveau spectacle affichée depuis une heure de l'après-midi, n'avaient point le droit de réclamer puisqu'ils avaient la faculté de ne pas aller au théâtre. Cependant, à peine la toile fut-elle levée que des sifflets, des cris, des huées accompagnèrent les premières scènes du vaudeville et obligèrent les acteurs à rentrer dans les coulisses. L'administration, par la bouche du régisseur, et M. le commissaire de police de service eurent beau donner les explications précitées, le vacarme n'en fut que plus violent; on demandait que madame Raymond remplaçât mademoiselle Barrière. M. le commissaire de police, averti par un ami du directeur, proposa aux mécontents de reprendre leur argent au bureau; mais l'argent ayant été refusé, le

tapage recommença, et le vaudeville en entier se termina au milieu des plus violentes manifestations de mécontentement. Enfin, pour la troisième fois, régisseur et commissaire de police haranguèrent le turbulent parterre pour prouver qu'il était impossible de jouer *la Juive*, parce que les décorations étaient replacées dans le magasin, et les chevaux et les hommes indispensables pour la pompe de la représentation *contremandés*. Les réclamations recommencèrent de plus belle, et il fallut pour toute transaction offrir aux mécontents de leur délivrer des contremarques qui leur serviraient pour voir *la Juive*, qui sera jouée aussitôt que mademoiselle Barrière sera remise de sa légère indisposition.

*** *Metz.* — C'est à peine si la nouvelle société laisse au public le temps de respirer. *L'Éclair* a été joué avec un ensemble qui a fait la joie de nos bons amateurs de musique. C'est un des opéras destinés à nous récréer pendant les longues soirées d'hiver. Bousquet, dont c'était le début dans l'opéra-comique, a chanté avec âme, et joué avec expression. On ne se serait pas douté du noviciat. Il y a eu lui l'étoffe d'un excellent chanteur. M. René a mis quelque bonhomie dans son rôle. Madame Duchampy, qu'il est difficile de trouver mieux dans un rôle que dans tel autre, a, comme d'habitude, enthousiasmé le public. L'accent plein de passion avec lequel elle a dit la phrase *je t'aime et pour la vie*, lui a valu une longue interruption de bravos et d'applaudissements. Madame Rouède s'est bien acquittée de son personnage. Les débuts de M. Davelhui dans l'emploi des premiers ténors, en partage avec M. Bousquet, a eu lieu dans la *Juive*. Ce jeune artiste, évidemment enrhumé, n'a pu être encore apprécié; nous attendrons le second début.

*** *Boulogne.* — A la fête de sainte Cécile, on a exécuté la première messe solennelle de Le Sueur; cette solennité religieuse et musicale avait attiré un grand nombre de Français et d'étrangers dans l'église paroissiale de Saint-Nicolas. Cette messe est un véritable chef-d'œuvre dans lequel Le Sueur a déployé toutes les ressources de son noble et vigoureux génie. Un orchestre complet, plus de cent voix conduits par M. Alexandre Piccini, avec tout le talent d'un digne élève de Le Sueur, ont exécuté les soli et les chœurs avec un ensemble remarquable; aussi l'effet de cette composition a-t-il été grand parmi les auditeurs. Il n'est rien de plus suave que le duo qui suit le *Kyrie*; l'*O salutaris* est au nombre des chants les plus mélodieux et les plus expressifs. Quant au *Credo*, c'est un admirable poëme dont chaque partie est traitée avec une vérité, une énergie qui ne peuvent être surpassées! La fugue qui vient ensuite est considérée, avec raison, comme l'une des plus belles qui existent, et l'*Agnus Dei*, dont la couleur est d'une suavité angélique, termine de la manière la plus heureuse cette belle production dont la France peut s'enorgueillir.

*** *Cherbourg.* — La commission des finances du conseil municipal a refusé d'approuver l'allocation d'une très modique somme pour l'enseignement du chant dans les écoles communales. Voilà une ville de 20,000 âmes qui agit avec plus de mesquinerie que de simples bourgades, où le bienfait de l'enseignement de la musique est reconnu et adopté. On ne saurait deviner la cause de cet inconcevable refus; ce ne peut être une avarice sordide, car l'argent qu'on demande pour cultiver l'intelligence du peuple, n'est-ce pas le peuple qui le gagne par ses rudes fatigues? MM. les armateurs, MM. les négociants qui administrent la ville de Cherbourg viennent de donner un triste et honteux exemple, que d'autres villes, Dieu merci, ne suivront pas.

*** *Poitiers.* — La messe en musique pour la sainte Cécile, a été chantée jeudi. C'est un ouvrage largement écrit et dans lequel on reconnaît aisément que son auteur, M. Dollé aîné, élève de Le Sueur, a fait de bonne et sévères études. Le *Gloria*, le *Credo* et l'*Agnus Dei* ont produit beaucoup d'effet bien qu'assez faiblement exécutés. Les soli de soprano ont été dits d'une manière très remarquable par mademoiselle Élise Duboft, élève de sa mère, maîtresse de chant nouvellement fixée à Poitiers.

*** *Lille.* — *Lucie de Lammermoor* a été donnée jeudi dernier; les principaux artistes ont rempli les rôles qui leur étaient confiés à la satisfaction du public. C'était d'abord mademoiselle Klotz: quand on considère que cette jeune artiste n'en est encore qu'à son début, qu'elle n'a pu acquérir cette habitude de la scène qui fait une des principales conditions du véritable talent, et qu'on se reporte à la manière dont elle a joué le rôle de Lucie, on est tout étonné des pas qu'elle a faits en si peu de temps; il faut qu'il y ait dans mademoiselle Klotz ce feu sacré sans lequel il n'y a pas de talent possible, et qui le remplace parfois, pour comprendre et rendre la scène de folie avec tant de vérité et de puissance dramatique. Vous dire que mademoiselle Klotz a été rappelée avec enthousiasme, et que la salle a été ébranlée à son apparition par des applaudissements réitérés, c'est vous dire que le public comprend tout le prix d'une pareille cantatrice, et que les succès qu'elle obtient ici sont le garant de ceux qu'elle ne peut manquer d'obtenir plus tard. Wimphen, vraiment remarquable, a partagé le triomphe de mademoiselle Klotz, et l'avait bien mérité. L'opéra bien monté a parfaitement marché; nous devons en rendre grâce aux bons soins de notre excellent chef d'orchestre M. Bénard.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Milan.* — Une représentation extraordinaire a eu lieu le 25 novembre au théâtre della Scala, dans laquelle on a chanté le premier acte da *Roberto d'Évreux*, qui a été suivi d'un concert. Un hautbois de Paris, M. Olivier, y a obtenu un beau succès dans un divertissement de sa composition. Le ballet *les Filles d'un peintre*, a la vogue; des bouffonneries spirituelles font beaucoup rire.

*** Le maestro Greffigna a écrit une nouvelle musique pour la *Gisane*, ballet dans lequel mademoiselle Cerito doit charmer notre public.

*** *Bruxelles.* — Madame Casimir a reparu dans le rôle d'Argentine de l'*Eau merveilleuse*, elle a été saluée par des applaudissements unanimes. Un billet jeté sur la scène demandait que madame Casimir voulût bien reprendre le rôle de Lucie de Lammermoor en l'absence de mademoiselle Jawureck, toujours éloignée du théâtre par indisposition. Le régisseur est venu répondre que l'administration s'empresserait de déférer au désir du public, en proposant ce rôle à madame Casimir, qui était, toutefois, surchargée d'études pour le moment, par la reprise prochaine du *Dieu et la Bayadère*, et la mise en scène de deux opéras nouveaux. Cette allocution a satisfait l'auditoire.

*** *Gand.* — Batta s'est fait entendre lundi dernier à la société du Grand-Concert, et y a obtenu un immense succès.

*** *Leipzig.* — Kalliwoda a terminé une nouvelle symphonie qui sera exécutée bientôt ici sous sa direction.

*** *Nuremberg.* — Mademoiselle Agnès Schebest a débuté dans *la Norma*, de Bellini. Elle a été rappelée après la représentation, et son succès a été complet.

*** *Hambourg.* — Les cinq concerts donnés par le grand violoniste Ernst se composaient des morceaux suivants: *Grande fantaisie sur les thèmes d'Otello, Caprices sur un thème du Pirate, le Carnaval de Venise*, burlesque; *Concertino, Fantaisie sur Ludovic, Variations de Mayseder, Élégie*. Nous donnons le programme tout entier; on verra qu'il était loin d'être aussi maigre que celui de certains virtuoses. Voilà donc sept morceaux différents qui ont été exécutés avec autant de perfection que de vivacité et de sentiment. Les seuls violonistes célèbres que nous connaissons, c'est Paganini, et après lui Ole Bull. MM. de Bériot, Lipinsky, Molique, n'ont pas encore visité notre ville, et nous ne pouvons par conséquent porter aucun jugement sur leur manière. Quant à M. Ernst, nous croyons que tout connaisseur lui assignera une place entre Paganini et Bull. Il est musicien plus profond que ce dernier, il surmonte de plus grandes difficultés. M. Bull se contentait pour l'ordinaire de jeter, comme on dit, de la poudre aux yeux du public, tandis que Ernst méprise toute espèce de charlatanisme. Notre siècle est si riche en phénomènes artistiques qu'il ne reste à la critique qu'à comparer les mérites de chacun, car revenir chaque fois sur les caractères qui constituent le véritable artiste serait un travail aussi triste que monotone. Nous n'entrerons donc pas dans de plus grands détails, nous ajouterons seulement que M. Ernst possède la modestie, cette couronne qui honore tout grand talent. Aussi n'a-t-il pas moins excité notre sympathie et notre respect que notre admiration.

Le Directeur, MAURICE SCHLESINGER.

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

6e Année. — 1839. REVUE ET N° 69.

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS,

JOURNAL DES ARTISTES, DES AMATEURS ET DES THÉATRES;

RÉDIGÉE PAR MM. G. E. ANDERS, F. BENOIST, (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, CASTIL-BLAZE, PHILARÈTE CHASLES, F. DANJOU, ELWART, FETIS père (maître de chapelle du roi des Belges) ÉDOUARD FÉTIS, AD. GUÉROULT, STEPHEN HELLER, EDME SAINT-HUGUÉ, JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, G. LEPIC, LISZT, MARX, CHARLES MERRUAU, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, H. PREVOST, L. RELLSTAB (rédacteur de la *Gazette de Berlin*), GEORGES SAND, ROBERT SCHUMANN, directeur de la *Nouvelle Gazette musicale de Leipzig*, J.-G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT A LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE.

Paris.	Départ.	Étrang.
3 m. 8	9 »	10 »
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	34 »	38 »

La Revue et Gazette Musicale paraît le dimanche et le jeudi de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la *Revue et Gazette Musicale de Paris*, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; et chez tous les marchands de musique de France.

Prix d'abonnement à la *Revue et Gazette Musicale*, 30 fr. par année.

IL SERA DONNÉ CHAQUE MOIS UNE LIVRAISON des *ARCHIVES CURIEUSES DE LA MUSIQUE*, et un *fac simile* de l'écriture de musiciens célèbres.

ANNONCES : 50 c. la ligne de 28 lettres.

Paris, Jeudi 19 décembre 1839.

SOMMAIRE. Archives curieuses de la musique. — A Robert Schumann à Leipzig : Symphonie de Berlioz; par Stephen Heller. — *Biographie* : F. J. Haydn, par Fétis (Deuxième article). — Silves musicales, par Henri Blanchard. — Nouvelles. — Annonces.

Pour satisfaire au désir qui nous a été exprimé par un grand nombre de nos abonnés de la province, nous ferons à la fin de décembre traite sur tous ceux dont l'abonnement finit à cette époque. Nous prions MM. les abonnés qui n'auraient pas l'intention de renouveler leur abonnement de nous en prévenir par lettre non affranchie, afin d'éviter la traite qui nous occasionne des frais.

La Gazette musicale donnera pendant l'année 1840 à ses abonnés, outre les deux feuilles par semaine pendant les mois d'hiver et une feuille pendant les mois de l'été :

1° Douze mélodies composées par MM. ROSSINI, MEYERBEER, HALEVY, PROCH, SCHUBERT, MASINI, Mlle PUGET, etc;

2° Des morceaux de piano composés par MM. CHOPIN, THALBERG, DOEHLER, MOSCHELES, KALKBRENNER, LISZT, MENDELSOHN, F. HUNTEN, etc.;

3° Plusieurs recueils des Archives curieuses de la musique;

4° Six portraits d'artistes célèbres, savoir : MM. DUPREZ, RUBINI, LABLACHE, Mmes DAMOREAU, PAULINE GARCIA et GRISI;

5° Six fac-simile de l'écriture musicale de ROSSINI, MEYERBEER, AUBER, HALEVY, DONIZETTI et MENDELSOHN;

6° Plusieurs concerts seront offerts aux seuls abonnés, comme les cinq précédents que nous avons donnés en 1839. Le sixième aura lieu au mois de janvier prochain.

ARCHIVES CURIEUSES DE LA MUSIQUE.

MUSIQUE DE CHAMBRE.

Sixième Livraison.

On ignore les particularités de la vie de *Louis Couperin*, auteur des pièces de clavecin qui remplissent la livraison de musique de chambre offerte aujourd'hui aux abonnés de la *Gazette musicale*. — Né en 1630, organiste de Saint-Gervais et de la chapelle du roi, Louis Couperin est le chef de la plus illustre famille d'organistes que la France puisse citer. De 1650 à 1827, l'orgue de Saint-Gervais a été touché par des organistes du nom de Couperin. Celui dont nous publions aujourd'hui des compositions est le moins connu et n'est pas le moins remarquable des membres de cette famille. On lira avec intérêt, on entendra avec plaisir, même après les œuvres les plus difficiles et les plus brillantes de la musique moderne, ces morceaux simples,

élégamment écrits, d'une naïveté charmante, d'une grâce soutenue, et contenant des effets qu'on ne fait plus, qu'on ne sait plus faire. Qui donc assignera des bornes fixes à notre art? où est le génie puissant qui saura s'affranchir des vicissitudes de la mode et du caprice des hommes? Il me semble que si le monde voit jamais paraître un tel réformateur, le résultat de sa mission sera de créer un genre de musique qui embrasse le passé et le présent, et de refaire ainsi l'éducation musicale au point de pouvoir apprécier ce qu'il y a de beau et de bon dans les œuvres d'autrefois. Alors, infailliblement, on aimera les jolies inspirations de Louis Couperin, et un pianiste à la mode ne dédaignera pas d'en faire entendre quelques fragments.

A ROBERT SCHUMANN, A LEIPZIG.

Paris, décembre 1839.

Mon cher ami, vous désirez que je vous rende compte de la nouvelle symphonie de Berlioz, *Roméo et Juliette*. Puisque vous n'avez pu accomplir votre projet de venir passer l'hiver à Paris, pour entendre les concerts magnifiques du Conservatoire, je préfèrerais pouvoir vous envoyer la symphonie de Berlioz plutôt qu'une froide analyse; car ce que la critique ne peut qu'indiquer vaguement, vous l'auriez plein de clarté et de vie sous vos yeux.

Vous avez écrit dans votre journal que nulle critique n'atteindra jamais à la valeur de l'œuvre d'art à laquelle elle s'applique; que sera-ce donc lorsqu'il est question d'un chef-d'œuvre? Vous voyez, je cherche pour ainsi dire à éluder votre demande. J'aurais mieux aimé, je l'avoue, que vous eussiez pris patience jusqu'à ce que Berlioz se rendit en Allemagne avec son cortége imposant de symphonies et d'ouvertures, qui, dans votre Leipzig, ce petit Paris, comme l'appelaient Goëthe et Beethoven, et à Vienne, à Berlin, à Munich, feront germer à coup sûr d'admirables inspirations.

La nouvelle symphonie de Berlioz, dont vous connaissez la division en prologue, airs et chœurs, a été exécutée ici pour la première fois le 24 novembre et redonnée le 1er et 15 décembre. Ce que le public exige avant tout en fait d'art, c'est qu'on soit nouveau et original, et s'il se trouve servi à souhait à cet égard, il se fâche de ne pas tout comprendre de prime abord, et s'en prend à l'auteur quand il devrait ne s'en prendre qu'à lui-même. Le public se contredit. Il demande des créations nouvelles, formées d'éléments primitifs, et il ne veut pas pourtant faire abstraction de ses idées routinières pour se placer au point de vue sous lequel l'artiste prétend être jugé. Le public bien souvent peut marcher de pair avec le libraire viennois *Trattner*, à qui Jean-Paul Richter fait dire plaisamment qu'il n'imprimait rien de ce qui n'était pas déjà imprimé. C'est ainsi que tant de gens ne veulent entendre que de la musique qu'ils aient déjà entendue. La symphonie de Berlioz n'a pas été plus à l'abri de ce préjugé que ses autres ouvrages. Toute musique neuve, originale, hardie, a besoin d'être entendue jusqu'au jour pour ainsi dire où il n'y a plus personne qui la trouve neuve, hardie et originale. Ceci n'est point un paradoxe. Combien de gens, et nombre de musiciens des plus honnêtes, n'ont pas frémi d'effroi à l'apparition de la neuvième symphonie *avec chœurs* de Beethoven? Parce qu'il fit preuve alors de plus d'indépendance, de plus d'inspiration, de plus de génie que jamais, on n'y vit d'abord que bizarrerie et obscurité, on cria au désordre et à la barbarie! et l'on admettait pourtant qu'il y avait là de grandes beautés, tout en se plaignant qu'il fallût les acheter si cher. On regrettait alors les premiers ouvrages du compositeur, et l'on ne se souvenait plus qu'après sa symphonie en *ré majeur* on avait regretté pareillement les symphonies d'Haydn et de Mozart.

Vous me connaissez, mon cher Schumann, et vous savez que, malgré mon enthousiasme pour la *neuvième* symphonie, je ne renierai aucune des œuvres précédentes de Beethoven; de même mon admiration pour les symphonies de Berlioz ne m'a nullement rendu insensible pour d'autres chefs-d'œuvre. Je veux dire qu'il faut s'étudier à saisir les formes nouvelles et se familiariser avec elles, si l'on veut apprécier sainement le fond et le mérite des idées. On ne s'effraie plus du finale sauvage et fantastique de la *huitième* symphonie de Beethoven, non plus que de la suspension subite de l'allegretto en *si bémol* de la même symphonie, qui ressemble si fort à une joyeuse parodie du finale italien *felicita! felicita!* Personne aujourd'hui ne se récrie plus devant l'*ut* fondamental formant dissonnance qui sert de transition du scherzo au finale de la symphonie en *ut* mineur, ni devant la forme de l'adagio de la neuvième; on est en un mot apprivoisé avec tout cela, et l'on en jouit, parce que cela est beau, senti, entraînant, et sans se demander au préalable si c'est une innovation ou non. Mais en écoutant Berlioz, les mêmes gens s'inquiètent de savoir si tel procédé a été déjà mis en œuvre, et chaque fois qu'on est dans l'obligation de répondre négativement, le *connaisseur* secoue la tête d'un air entendu en disant ou en pensant que cela ne peut pas tourner à bien, et que, puisque les symphonistes antérieurs se sont passés et de prologues et de libretti, il n'y a pas de raison pour ne pas suivre la même méthode jusqu'à la fin des siècles.

Cela se pourrait sans doute, mais le contraire se peut aussi. Quelle objection peut-on élever contre une symphonie dramatique avec chœurs, solos de chant et prologue en récitatif harmonique? Je n'en peux imaginer qu'une: la difficulté de produire une véritable émotion scénique sans l'attirail compliqué de la scène et la magie de la perspective théâtrale. Et ne devons-nous pas applaudir au courage de l'artiste qui tente d'opérer un tel prodige en n'ayant recours qu'à la musique seule, encore que celle-ci occupe dans un opéra, ou du moins doive y occuper la première place? N'est-ce pas un progrès que d'arriver au même résultat avec une économie de moyens? Je crois que l'adjonction d'un prologue dans une pareille symphonie est une innovation des plus heureuses, car Berlioz avait à exprimer cette fois, non plus des idées générales comme dans les deux symphonies précédentes, telles que la marche du supplice, une scène de bal, la nuit du sabbat, une marche de pèlerins, mais les scènes suivies et enchaînées l'une à l'autre d'une tragédie sublime. En voulant que ses morceaux d'orchestre fussent interprétés dans le sens qui les avait dictés, il fallait bien qu'il manifestât ses intentions.

C'est ici le lieu de dire un mot du prétendu système descriptif de Berlioz. Berlioz, à mon sens, ne demande nullement à la musique plus d'effets qu'elle n'en peut fournir. On a toujours concédé à la musique la faculté d'exprimer le plaisir, la douleur, l'amour, la tristesse, la frayeur, la majesté. Pourquoi refuserait on par exception à Berlioz de traduire en sons et en accords ces mêmes sentiments? Que de fois les spectateurs de l'Opéra ne se sont-ils pas écrié: — Voilà un trait de hautbois parfaitement approprié à l'apparition des sirènes; ou bien, lorsque le grand-prêtre fait son entrée: — Dieu! que cet effet de trombone est caractéristique et imposant! et ainsi du reste. Chacun en cela a raison, car on ne saurait nier les droits de la fantaisie. Il est certain qu'on peut faire mille plaisanteries sur cette corrélation des deux hautbois avec les sirènes, du trombone avec le grand-prêtre, ou de la clarinette avec une vestale séduite. Et

pourtant tout cela paraît fort naturel, parce que l'action dramatique est d'accord avec la fantaisie pour justifier l'illusion.

C'est le *Prologue* de la nouvelle symphonie de Berlioz qui assimile la pensée de l'auditeur à la pensée créatrice du compositeur. Le prologue supplée convenablement aux procédés dramatiques en exposant les événements de la tragédie; non seulement il explique la partie musicale, mais il traduit pour ainsi dire aux yeux l'action qui se déroule sur le théâtre à l'aide de tant d'accessoires. Shakspeare n'a-t-il pas joué son drame dans une grange, et l'entraînement de l'illusion dramatique ne faisait-il pas oublier alors que quatre murailles nues figuraient tour-à-tour les berceaux d'un jardin et les lambris d'un palais?

Mais admettons que ce soit encore une innovation prodigieuse pour le public que d'entendre modulées en musique les scènes d'un drame qu'il était habitué à entendre réciter de vive voix, il s'écriera donc : — Que veut dire ceci? Comment une combinaison de notes et de tons peut-elle exprimer de tels sentiments? Quel rapport y a-t-il entre une nonne te deux bassons? En quoi une petite tierce soutenue par deux flûtes aide-t-elle dans le *Freischutz* à l'action de couler des balles? Nous voulons des mots, rien que des mots; il n'est point besoin de musique pour colorer ou fortifier leur expression. Eh bien! de même aujourd'hui pour la symphonie de Berlioz, ils s'écrient : — C'est de la musique que nous voulons, rien que de la musique, et nous n'avons pas besoin de paroles pour en augmenter le charme.

Il y a d'admirables tragédies sans musique, d'admirables symphonies sans texte, nous avons d'admirables opéras : laissez-nous nous complaire à des symphonies dramatiques en dépit de l'innovation. Tout n'a-t-il pas été neuf une fois? et si un pareil motif d'exclusion eût prévalu dans l'origine, il n'existerait plus rien de ce qui nous procure aujourd'hui les plus vives jouissances. Mais c'est assez de réflexions préliminaires, passons à l'analyse.

L'introduction en *si* mineur de la symphonie de Berlioz pourrait s'appeler une petite ouverture. Figurez-vous un allegro fugué qui devient toujours plus vif et plus tumultueux jusqu'à un fortissimo en *ré* majeur de l'effet le plus magnifique, après quoi il s'éteint peu à peu comme troublé dans sa fougue et sa colère; superbe et fidèle image de la lutte acharnée entre les Capulet et les Montaigu.

Le tumulte s'apaise et se termine par une phrase puissante et impérieuse des trombones, qui indique les ordres souverains, l'intervention du prince. On n'a pas moins ergoté sur cette intervention que s'il se fût agi d'une intervention politique. Mais que les critiques qui ne veulent pas entendre parler de cette intervention princière admettent au moins celle des trois trombones et de l'ophicléide. Il n'en reste pas moins une belle phrase, écrite dans le caractère du récitatif, et du plus grand effet. Le premier thème fugué se fait entendre de nouveau, mais brisé et comme exprimant de sourdes menaces, jusqu'à ce qu'il meure tout-à-fait. Alors commence le petit chœur du prologue pour contralto, ténors et basses, son récitatif harmonique coupé par d'intéressantes parenthèses de l'orchestre qui en relèvent le charme.

Après les paroles du prologue :

> . . . . La blanche Juliette
> Paraît... et, se croyant seule jusques au jour,
> Confie à la nuit son amour.
> Roméo palpitant d'une joie inquiète
> Se découvre, — et ses feux éclatent à leur tour.

vient un air très heureusement placé qui dépeint tout le charme d'un premier amour. Cet andante (*sol* majeur, 6/8) est chanté par le contralto, accompagné de deux flûtes, cor anglais, deux clarinettes, harpe et violoncelle. La mélodie, ainsi que l'accompagnement de cet air, sont du nombre des inspirations les plus intimes et les plus touchantes de l'auteur; la modulation finale: *dans le ciel*, est encore renforcée par un chœur formé d'accords larges et pleins; l'accompagnement du violoncelle au second couplet est particulièrement entraînant; il escorte l'air tantôt avec un chant indépendant, tantôt en s'y unissant étroitement comme pour l'enlacer et le couronner de fleurs. Le prologue récitatif continue par une invocation à la reine Mab, la fée des songes. Ceci donne lieu à un scherzino vocal en *fa* majeur (2/4 allegro leggiero),

> Mab la messagère,
> Fluette et légère, etc.

chanté par un ténor solo et un chœur à trois voix. L'accompagnement est des plus simples : deux violoncelles, petite et grande flûtes et altos. On ne peut rien imaginer de plus spirituel, de plus caractéristique que ce scherzino. Chaque note est une étincelle de génie. Les flûtes papillonnent et badinent en suivant le chant d'une façon presque surnaturelle, et les violoncelles complètent cet accompagnement délicieux par des pizzicati entremêlés de legati col arco. Le chœur répète d'une façon vraiment originale les paroles du solo de chant. Ce scherzino se termine, s'évanouit à l'improviste, semblable à un esprit follet qui s'envolerait dans l'air sur le manteau du docteur Faust. Le chœur-prologue dure encore quelques mesures, et deux accords vibrants de l'orchestre lui servent de clôture.

Plusieurs personnes ont trouvé ce prologue trop long; mais je ne saurais me ranger du parti des personnes qui passent la préface d'un livre pour arriver tout de suite au fait. Une préface spirituelle vous met à même de saisir et d'apprécier la pensée de l'ouvrage; il est telle préface qui à elle seule forme un ouvrage indépendant, complet, et c'est à ce dernier genre qu'appartient le sommaire de la symphonie de Berlioz.

Le premier morceau pour orchestre seul vient après. « Roméo seul. — Bruit lointain de bal et de concert. — Grande fête chez Capulet. » C'est le programme du premier morceau. Je transcris du reste à contre-cœur ces lignes, qui donnent tant de prise aux discussions pour et contre la musique descriptive; mais, je le répète, qu'y a-t-il dans ce programme de contraire à la musique? Est-ce la première fois qu'on cherche à exprimer en musique la douleur d'un amant qui erre livré à ses rêveries, ou le bruit progressif d'un orchestre de fête, et enfin la fête elle-même? Ce morceau (*fa* majeur, andante, 4/4) commence par un legato plaintif des violons seuls. Ce n'est pas à proprement parler une mélodie, mais une introduction de la mélodie, qui ne tarde pas à s'ouvrir par les hautbois et les clarinettes, et se développe avec une abondance pittoresque. Les violons lui donnent bientôt plus d'intensité et alternent d'une façon gracieuse avec les instruments à vent. Cette pure mélodie est interrompue par un allegro subit, et une phrase vive et courte, exécutée par les clarinettes et les bassons, offre par sa gaieté un contraste des plus piquants, mais de courte durée. Elle est suivie d'un court larghetto (3/4) confié à un hautbois solo, et brodé d'un accompagnement aussi léger qu'original. Ce solo n'est pas un de mes morceaux favoris; il a quelque chose d'italien, quoiqu'en *beau*: l'on dirait que Roméo se souvient qu'il est en effet Italien d'origine; mais vers la fin cet air acquiert un caractère plus passionné. L'allegro recommence, et la phrase vive et légère que j'ai citée se fait entendre de nouveau. Elle se propage de proche en proche, toujours plus distincte et plus énergique;

ous les instruments s'en emparent tour-à-tour jusqu'à ce que l'orchestre entier résonne d'une bruyante et joyeuse musique de fête dont les violons récitent le thème. Les instruments à vent le reprennent ensuite, tandis que les violons exécutent un legato indépendant du thème, et que le reste des instruments à cordes fournit l'accompagnement en croches entrecoupées. Cet ensemble imite l'effet lointain de la musique d'un bal entendue dans la rue. Ensuite, on dirait que les masses harmoniques se doublent; l'orchestre s'empare du thème principal avec une puissance irrésistible et une séduction inexprimable. En même temps les hautbois, les cors, les bassons et les trombones s'unissent dans une large phrase en fortissimo, esquissée auparavant par les bassons et les trombones, ce qui produit un effet colossal. On dirait l'orchestre prêt à engendrer un second orchestre. Cependant un legato où le thème fugué est attaqué alternativement par les bassons, les hautbois, les flûtes et les clarinettes, laisse enfin reprendre haleine à l'auditeur. Un immense crescendo ramène de nouveau le bruit de la fête radieuse et folle. On retrouve dans cet allegro, et toujours d'une autre manière, les accords du thème principal, et maints détails qu'il est impossible d'énumérer. Bref, le feu de la composition avait alors gagné le public à tel point que le morceau s'acheva au bruit d'une explosion triomphale de bravos.

La scène va changer; la fête est terminée.... Un chœur de Capulet quitte la fête en fredonnant des *airs de bal*, et s'entretenant de la splendeur de leur hôte. Je crois qu'ici Berlioz a voulu faire la satire des dilettanti. Ils chantent la mélodie du morceau précédent et substituent la mesure 6/8 à celle de 4/4, si bien qu'ils lui font subir, en la mutilant, une transformation qui n'est pas sans agrément. Pour moi je n'oserais répondre que telle n'a pas été son intention. Ce qu'il y a de certain, c'est qu'on reconnaît à merveille de jeunes seigneurs qui crient tant soit peu haut, mais que les excès de la fête ont entraînés un peu trop bas. Ces deux chœurs sont fort jolis; mais je préfère le bel accompagnement du quatuor des deux cors et flûtes, tant il réunit de merveilleuses combinaisons d'harmonie sur des notes longtemps soutenues, et offre un magnifique contraste avec le chant emporté des jeunes seigneurs. Un solo de cor est surtout d'un effet étrange et ravissant.

Le chœur des Capulet s'éloigne de plus en plus, et c'est alors que commence la scène du jardin (adagio, *la* majeur, 6/8). Cet adagio a eu moins de succès le premier jour que le morceau précédent. Mais la seconde fois le public s'est montré plus sympathique, quoique la valeur de cette partie musicale méritât un accueil bien autrement approbatif.

Du reste, il n'est pas étonnant que l'on comprenne en général avec plus de spontanéité une musique de fête éclatante et pompeuse, plutôt qu'une musique toute d'expression et de sentiment, qui exige pour ainsi dire une initiation particulière pour être parfaitement appréciée. La musique brillante du premier morceau, a électrisé toutes les âmes, et l'on est d'autant moins disposé à écouter attentivement des phrases mesurées qui n'expriment plus au lieu des transports de la joie que la langueur et les tourments de l'amour. Il n'est rien pourtant de si profondément senti que cet adagio, et il m'importe fort peu qu'il s'agisse ici de l'amour de Roméo et Juliette ou de tout autre amour. Qu'ai-je à m'occuper si Juliette, ainsi que l'annonce le prologue, *confie à la nuit son amour*, et si Roméo, caché dans le jardin, paraît soudain à sa vue, et s'ils sont heureux ou malheureux de cette rencontre? Quand tout cela ne serait qu'une vaine fiction, cette musique en serait-elle moins une réalité incontestable, dont les mélodies pénètrent au plus profond du cœur pour y éveiller mille sensations diverses et nous arracher des pleurs! J'adhère pourtant à l'opinion de ceux qui, tout en reconnaissant l'extrême beauté de cet adagio, lui reprochent un peu de longueur; mais j'estime aussi que les belles choses ne sauraient avoir trop de durée. Berlioz a su animer avec un rare talent son adagio par la variété des mesures et une sorte de récitatif; parmi tous les adagio existants, je n'en pourrai pas citer d'aussi dramatique. On y remarque un petit allegro *agitato*, dans lequel reparait le récitatif cité plus haut, ou, pour mieux dire, un chant en façon de récitatif confié aux violoncelles. C'est quelque chose d'entraînant. Je m'aperçois que je n'ai rien dit du thème ni des modulations, qui, dans toute la musique de Berlioz, mais plus particulièrement dans cet adagio, se distinguent si fort par leur nouveauté, rien enfin de l'instrumentation de tout le morceau. Mais comment parlerais-je de tant d'enchaînement d'accords, des entrées de violon, de hautbois ou de cor anglais, lequel, entre autres, exécute un admirable cantilène? Certes, Berlioz a, par cet adagio, victorieusement répondu à ses antagonistes, qui lui refusaient le don de la mélodie. Il serait superflu d'avancer que partout il a su faire de la mélodie dans l'acception du mot employé contre lui, car quelle musique est possible sans mélodie? seulement la sienne ne paraît pas à nu et sans voile, et c'est de ce tissu si délicat, si artistement tramé dont il la recouvrit sans la cacher, qu'on a prétendu lui faire un crime. Je ne dois pourtant pas en faire mystère, mon cher Schumann, il y a dans cet adagio un passage que j'aurais désiré n'y pas trouver. Vers la fin, les clarinettes montent par tierces, et les violons se servent ensuite du même procédé; cela dure pendant trois mesures, après lesquelles arrive un solo extraordinaire de violoncelles en deux parties, et sans accompagnement. L'auteur a répété plusieurs fois de suite cette singularité, et la durée de l'ensemble est de quinze mesures. Il survient même dans la figure de tierce plusieurs instruments à vent, mais les violoncelles gardent leur bizarre solo.

Je crois bien avoir pénétré l'intention de Berlioz en cet endroit; aussi j'avoue que la combinaison est originale, mais elle manque de charme Nous n'appuierons pas davantage sur cette légère critique. A la suite de ces quinze mesures revient encore le thème brisé d'une manière fort piquante, et ce chef-d'œuvre d'adagio s'éteint dans une mélodie qui semble murmurée par des voix mystérieuses.

Numéro IV. — Scherzo, *fa* majeur, 3/8 prestissimo. Par ces mots, je vous désigne la conception musicale la plus originale qui ait jamais été entendue. Je voudrais, cher ami, pouvoir me borner à ces deux mots : le sujet du scherzo est *la Reine Mab* ou la fée des songes. Mais vous voulez en savoir davantage, et vous allez voir pourtant qu'il est impossible d'en rien dire avec des mots, car la musique de cet étonnant scherzo appartient bien réellement au domaine des rêves et de la féerie, et il est d'un effet absolument irrésistible. On s'imagine vraiment, en l'entendant, que tous ces prodiges séduisants sont dans l'ordre naturel des choses, et la douce illusion ne meurt qu'avec le dernier accord. Figurez-vous la belle Schéréazade faisant jouer devant le sultan, par l'orchestre du Conservatoire, un conte de son répertoire. Ce léger anachronisme importe peu, qu'y a-t-il d'impossible à la reine Mab? Vous secouez la tête, cher ami? Mais que vous dirai-je de cette apparition musicale d'êtres surnaturels qui renversent à leur gré toutes les lois de la nature? Peut-être Berlioz a-t-il trouvé le manuscrit de ce morceau en même temps que les petites cymbales antiques, qu'il a remises en usage avec tant de bonheur. J'entends par là que Berlioz a découvert ces cymbales dans les ruines d'Herculanum, et qu'il les a rapportées au retour de son glorieux pèlerinage à Rome. Il ne dit rien du manuscrit, mais j'adjure tous les amateurs d'antiquités et d'ethnographie de se mettre en quête, sous le bon plaisir du roi

de Naples, de scherzos antiques dans les fouilles d'où Berlioz a déterré le sien.

C'est avec raison que Berlioz s'est livré dans ce scherzo à tous les caprices de la fantaisie et a donné un libre cours à sa féconde imagination. Le thème vaporeux et fugace passe d'un instrument à l'autre, toujours varié, toujours intéressant, tantôt naïf, tantôt sévère, tour à tour emporté, fantasque, moqueur, langoureux, énergique, spirituel, belliqueux, galant, morose, débordant de malice, d'esprit et de poésie! Bref, mon ami — ce scherzo termine la première partie de la symphonie. J'ai voulu essayer de vous en donner une idée, et j'ai échoué comme tous les critiques qui en ont écrit et en écriront. Ainsi, plus un mot là-dessus, et passons à la deuxième partie de la symphonie.

STEPHEN HELLER.

(La suite à un prochain numéro.)

Biographies.

FRANÇOIS-JOSEPH HAYDN (1).

(Deuxième article [2].)

Parmi les personnes qui recherchaient avec empressement les compositions de Haydn était un baron de Furnberg, qui possédait une terre à quelques lieues de Vienne, où il réunissait le curé, son secrétaire et notre jeune artiste, pour faire de la musique. Haydn jouait l'alto, et Albrechtsberger, frère du maître de chapelle, le violoncelle. C'est pour ce seigneur que Haydn écrivit son premier œuvre de quatuors de violon, dont le premier, comme on sait, est en *si* bémol, et ses six premiers trios pour deux violons et basse, à peu près inconnus en France. Ce fut aussi vers le même temps qu'il composa une sérénade pour trois instruments qu'il alla exécuter sous les fenêtres du célèbre arlequin Curtz, connu à Vienne sous le nom de *Bernadone*, qui était alors directeur du théâtre de la Porte de Carinthie. Frappé de l'originalité de la musique qu'il entendait, Curtz descendit dans la rue, pour savoir qui l'avait composée. — C'est moi, répond Haydn. — Comment, toi? à ton âge? — Il faut bien commencer par quelque chose. — Pardieu, c'est extraordinaire; monte. Haydn suit l'arlequin, qui le présente à sa femme, actrice spirituelle et jolie. Un instant après, le jeune compositeur sortait de cette maison, emportant le livret d'un opéra-comique intitulé *le Diable boiteux*, dont il écrivit la musique en quelques jours. Cet ouvrage lui fut payé cent trente florins et fut bien accueilli du public. Ses productions se multipliaient, particulièrement des sonates de piano, dont le plus grand nombre a été écrit à Vienne, des concertos pour divers instruments, et des petites pièces pour quatre, cinq ou six instruments, alors à la mode, et qu'on appelait *Parthien* et *Casatio*-*es*. Cependant plusieurs années s'écoulèrent encore avant que Haydn pût sortir de la position précaire où il se trouvait, et se caser comme il convenait à un homme de son talent. Il avait près de vingt-sept ans lorsqu'il entra, vers la fin de 1758, au service du comte de Motzin, en qualité de second maître de chapelle. Ce comte avait un bon orchestre, pour lequel Haydn écrivit dans les premiers mois de 1759 sa première symphonie en *ré*. Le vieux comte Antoine Esterhazy, amateur passionné, assistait au concert où l'on exécuta pour la première fois cet ouvrage; il fut si frappé de sa beauté, qu'il pria sur-le-champ le comte de Motzin de lui céder Haydn. Le comte y consentit. Malheureusement l'auteur de l'ouvrage qui avait ému le prince était indisposé: ce jour-là, il ne se trouvait pas au concert; le prince Esterhazy oublia bientôt cette circonstance, et plusieurs mois se passèrent sans que Haydn entendît parler de rien. Friedberg, directeur de l'orchestre du prince Esterhazy, admirateur de la musique de Haydn, cherchait un moyen de le rappeler au souvenir de son maître: il conseilla à l'artiste d'écrire une symphonie qui serait exécutée à Eisenstadt, résidence du prince, le jour anniversaire de sa naissance. Haydn la composa et la fit digne de son objet. C'est la cinquième du premier œuvre (en *ut*, mesure à 2-4). Le jour de la cérémonie arrive; le prince, entouré de sa cour, assistait au concert. La symphonie commence, mais à peine est-on au milieu du premier *allegro*, que le prince interrompt le morceau, et demande quel est l'auteur d'une si belle chose. *Haydn*, répond Friedberg, en le présentant lui-même tout tremblant au prince, qui s'écrie: « Quoi! la musique est de ce Maure (le » teint de Haydn justifiait un peu cette apostrophe)? Eh » bien! Maure, dès ce moment, tu es à mon service. Com» ment t'appelles-tu? — Joseph Haydn. — Mais je me sou» viens de ce nom; tu es déjà de ma maison: pourquoi ne » t'ai-je pas encore vu? » Troublé par l'éclat de la cour qui environnait le prince, et par le langage hautain de celui-ci, Haydn n'osait répondre; le prince ajouta: « Va, et habille» toi en maître de chapelle; je ne veux plus te voir ainsi; » tu es trop petit; ta figure est mesquine; prends un habit » neuf, une perruque à boucles, le rabat et les talons rou» ges; mais je veux qu'ils soient hauts, afin que ta sta» ture réponde à ton mérite. Tu entends, va, et tout te sera » donné. » Si un grand seigneur s'avisait de parler ainsi de nos jours à un artiste distingué, celui-ci lèverait la tête et tournerait les talons; mais au temps de Haydn, et surtout en Allemagne, le plus célèbre musicien, placé au service d'un prince, n'était guère qu'un domestique et en avait toute l'humilité. Antoine Esterhazy était un de ces fiers magnats de Hongrie qui, malgré leur amour pour la musique et leur admiration pour les grands musiciens, n'imaginaient pas qu'on pût traiter ceux-ci avec distinction, quoiqu'ils eussent pour eux des bontés. Haydn ne sut donc que s'incliner devant le prince, puis il alla s'asseoir dans un coin de l'orchestre, songeant avec regret à la perte de ses cheveux et de son élégance de jeune homme. Cette scène se passait le 19 mars 1760. Le lendemain il parut au lever de S. A., empaqueté dans le costume grave qui lui avait été prescrit, et présentant dans toute sa personne l'ensemble le plus ridicule qu'on puisse imaginer. Bien qu'il eût dès lors le titre de second maître de chapelle, il ne fut connu que sous celui de *musicien de chambre*, et ce ne fut qu'après la mort de Werner, premier maître de chapelle, à qui il succéda, qu'il cessa d'être désigné ainsi. Les autres musiciens de la musique du prince Esterhazy ne l'appelaient que *le Maure*, satisfaisant par cette épithète le sentiment d'envie que leur inspiraient ses succès.

En 1761, le prince Antoine mourut; son successeur Nicolas Esterhazy, encore plus amateur de musique que lui, eut pour Haydn un véritable attachement, et se montra constant admirateur de son génie. Ce prince jouait fort bien du *baryton*, ou violoncelle d'amour, monté de six cordes de boyau sur le chevalet, et de six autres cordes métalliques qui passaient sous la touche. Cet instrument était accordé à l'octave grave de la viole d'amour. Il était propre surtout aux arpèges, et la qualité de ses sons était mélancolique. Haydn écrivit pour le service du prince, dans l'espace de plus de vingt-cinq ans, plus de 150 morceaux de musique où le baryton était employé comme partie principale. La plus grande partie de cette musique fut anéantie dans un incendie qui détruisit tout un quartier de la petite ville

(1) Extrait de la *Biographie universelle des musiciens*, par Fétis.
(2) Voyez la *Revue et Gazette musicale* du 22 décembre 1839.

d'Eisenstadt: le reste se trouve dans la collection de musique originale qui appartient à la famille Esterhazy; c'est du moins ce qui m'a été affirmé par un des princes de ce nom, à Paris, en 1809.

Dès que Haydn eut une existence assurée, il se souvint de la promesse qu'il avait faite autrefois à son ami, le perruquier de Vienne; et sans amour, uniquement pour acquitter sa parole, il devint l'époux d'Anne Keller, qui n'apporta point le bonheur dans sa maison. L'incommode vertu de cette femme tourmenta long-temps le repos de l'artiste, et lui rendit pénible son intérieur; le pauvre Haydn chercha des consolations près d'une demoiselle Boselli, cantatrice aimable, attachée au service du prince; il est facile de comprendre que la paix du ménage ne s'en trouva pas mieux. Enfin une séparation devint nécessaire; à cette occasion Haydn traita sa femme avec beaucoup de générosité.

Peu d'existences d'artistes ont été aussi calmes, aussi uniformes, aussi réglées que celle de Haydn. Son traitement était peu considérable; mais avec les divers avantages dont il jouissait au service d'un prince immensément riche, ce revenu était suffisant pour ses besoins. A Esterhazy, ou dans la petite ville d'Eisenstadt, aucun événement extraordinaire ne venait jamais interrompre le cours régulier d'une vie monotone; chaque jour ressemblait à la veille, et le lendemain ne devait pas être différent. Dans une telle situation, le travail d'un artiste entièrement dévoué à son art, comme l'était Haydn, doit être facile et productif; c'est à cette cause, en effet, qu'il faut attribuer l'énorme quantité d'ouvrages sortis de sa main. Il se levait toujours à six heures du matin, s'habillait avec une sorte de recherche, puis se mettait à une petite table près de son piano, et travaillait jusqu'à midi, heure de son dîner. Jamais il ne composa plus de cinq heures par jour; mais ces cinq heures, employées pendant trente ans à la composition, forment, suivant le calcul d'un arithméticien, un total de *cinquante-quatre mille heures* de travail, qui ont suffi pour tout ce qu'on connaît sous le nom du maître, jusqu'au moment de ses voyages en Angleterre. Tous les jours, à deux heures après midi, il y avait un concert d'une heure et demie chez le prince, et, deux fois chaque semaine, opéra le soir. Lorsqu'il n'y avait pas de spectacle, Haydn dirigeait la répétition de quelque morceau nouveau, puis soupait à sept heures, et enfin passait le reste de la soirée avec quelques amis, ou chez mademoiselle Boselli. Quelquefois, mais rarement, il employait une matinée à la chasse. Pendant le temps de son service chez le prince Esterhazy, il visita plusieurs fois la capitale de l'Autriche à la suite de son maître; mais à peine y était-il arrivé, qu'il reprenait ses habitudes de travail, jusqu'au moment du départ.

Haydn était célèbre depuis long-temps dans toute l'Europe, sans qu'il s'en doutât. Dès 1766, ses premières symphonies furent gravées à Paris, et exécutées avec succès au concert des amateurs. Les concerts de la Loge-Olympique s'établirent ensuite, et les artistes qui les dirigeaient écrivirent à Haydn pour obtenir de lui les six symphonies qui portent le nom du lieu où ces concerts se donnaient; mais cette demande, la première qu'on lui eût faite de l'étranger, ne lui parvint qu'en 1784. Il y avait alors vingt-quatre ans que Haydn était au service du prince Esterhazy, et la plus grande partie de ses ouvrages était composée. Les six symphonies de la Loge-Olympique sont les plus belles qu'il a écrites avant son voyage à Londres. L'année suivante, un chanoine de Cadix lui demanda sept morceaux de symphonie dont le sujet devait être pris dans les sept dernières paroles de J.-C. sur la croix. Cette musique devait être exécutée dans une fête qui se célébrait pendant le carême dans la cathédrale de Cadix. La cérémonie religieuse consistait en un prélude d'orgue adapté au sujet; puis l'évêque montait en chaire et prononçait une des sept paroles qu'il accompagnait d'une pieuse exhortation; celle-ci terminée, il descendait de la chaire et se prosternait devant l'autel; pendant ce temps, on exécutait un des morceaux de symphonie. *Les sept paroles* étaient estimées par Haydn comme un de ses meilleurs ouvrages.

Des amis avaient quelquefois donné à l'illustre compositeur le conseil d'entreprendre quelques voyages à l'étranger; mais l'amour du repos, son goût pour la vie calme et méthodique, et l'attachement qu'il avait pour son prince, le retinrent en Hongrie. Vraisemblablement il n'en serait jamais sorti si mademoiselle Boselli n'était morte presque subitement. Après la perte de son amie, Haydn commença à sentir du vide dans ses journées; ce fut dans cette disposition d'esprit que les propositions de Salomon, violoniste de Londres, lui furent faites pour aller dans cette ville diriger au piano les concerts qu'il venait de fonder à la salle de *Hannover Square*. Salomon offrait à Haydn cinquante livres sterling pour chaque concert, dont le nombre était fixé à vingt. De plus, il laissait au compositeur la propriété des symphonies qu'il écrirait. C'était beaucoup plus que ce que Haydn aurait osé demander: il accepta ces propositions et arriva à Londres en 1791 (1). Il y resta une année, et dans ce court espace de temps, y écrivit six de ses douze grandes symphonies, des sonates de piano, et beaucoup d'autres compositions. Il était alors âgé de cinquante-neuf ans. L'arrivée de Haydn y produisit une grande sensation; rien n'avait été ménagé par Salomon pour faire comprendre à ses compatriotes l'immense mérite du compositeur. Les concerts de *Hannover Square* furent à la mode; les symphonies de Haydn reçurent d'unanimes applaudissements, et les Anglais déclarèrent leur auteur un grand homme. De nouveaux engagements pris avec Haydn le ramenèrent à Londres en 1793; il y écrivit ses six dernières grandes symphonies, dont les dimensions sont encore plus larges que celles de ses autres ouvrages. L'enthousiasme des Anglais pour ses productions parut s'augmenter encore. L'université d'Oxford lui offrit le diplôme de docteur en musique. Le prince de Galles (depuis Georges IV, roi d'Angleterre) voulut avoir son portrait peint par Reynold; le roi Georges III, qui n'avait jamais aimé que la musique de Handel, goûta celle de Haydn, et chercha à le fixer en Angleterre; enfin, la faveur publique s'attacha à toutes ses compositions. Les moindres productions de sa plume étaient recherchées avec tant d'empressement, qu'un marchand de musique lui paya quatre cents livres sterling (10,000 francs) pour mettre des accompagnements de piano à deux recueils d'airs écossais. L'entrepreneur du théâtre de Hay-Market, nommé Gallini, l'avait engagé pour écrire un opéra d'*Orphée;* mais des difficultés s'élevèrent pour le privilége du spectacle, et Haydn, impatient de rentrer dans sa paisible situation, ne voulut pas attendre, et quitta Londres avec onze morceaux de sa partition, qui n'a jamais été achevée. De retour en Allemagne, il y donna des concerts dans plusieurs villes avant de se rendre à Eisenstadt: il n'arriva dans cette résidence que vers la fin de 1794.

Avant son premier voyage à Londres, Haydn n'avait épargné, en trente années, qu'une somme d'environ cinq mille francs. On ne sera point étonné de la modicité de cette somme, quand on saura que tout son revenu consistait dans le faible traitement qu'il recevait du prince Es-

(1) Carpani dit que ce fut en 1790, mais il se trompe; Haydn arriva à Londres six mois avant l'ouverture des concerts de *Hannover Square*, dont le premier fut donné le 4 février 1792. Le même auteur se trompe aussi sur la date du deuxième voyage de Haydn à Londres, en le plaçant en 1794: c'est en 1793 qu'il eut lieu.

terhazy, et que ses ouvrages ne lui avaient jamais rien produit avant que la Loge-Olympique lui eût demandé six symphonies qui lui furent payées six cents livres chacune. Le produit de ses deux voyages et de quelques concerts porta son avoir à trente mille florins (environ soixante-six mille francs). Plus tard il ajouta à cette somme vingt-quatre mille francs que lui rapportèrent ses partitions de *la Création* et des *Quatre Saisons*. Le revenu d'un capital de moins de quatre-vingt mille francs composa donc toute sa fortune. Il était âgé de plus de soixante-deux ans lorsqu'il revint en Allemagne. Le besoin du repos lui fit demander sa retraite au prince Esterhazy; il l'obtint, acheta une petite maison avec un jardin à Vienne, dans le faubourg de Gumpendorf, sur la route de Schœnbrunn, et s'y retira pour y passer le reste de ses jours.

FÉTIS père,

(*La suite à un prochain numéro.*)

SILVES MUSICALES.

MESSE DE REQUIEM DE M. BEAUNIER. — ALBUMS.

Et nous voici de nouveau à l'époque de l'année où le compositeur de cette jolie petite musique qu'on pourrait appeler l'opéra-comique de salon, lance le remerciement et le madrigal au critique qu'il rencontre dans le monde; où l'éditeur est doux, flatteur, et même libéral d'exemplaires pour ledit critique; car il comprend, il sait apprécier presque aussi bien que l'industriel anglais toute l'importance des voies et des voix de la publicité : ce sont elles qui vous ouvrent la carrière de la prospérité commerciale.

Je rentre donc dans mes Silves musicales, et, à l'exemple de Stace à qui j'emprunte cette dénomination, je vais tâcher de conduire mes lecteurs dans les inextricables détours d'une forêt qui rend des sons harmoniques et mélodieux comme la forêt de Dodone, et faire une battue générale dans ces Silves qui semblent s'élever plus vivaces chaque année sous le nom d'*Album*. Mais avant tout, je dois, dans l'intérêt de l'art sérieux et pour me dédommager de la légère mission dont je me suis chargé, vous dire qu'un consciencieux et bel essai de musique sacrée a été tenté samedi passé dans un soirée musicale du faubourg Saint-Germain. M. le docteur Ricors, M. et madame Didier ont fait entendre aux amateurs de la bonne musique une messe de *Requiem* composée par M. Beaunier. M. le docteur Ricors, bien sûr que nous n'avons plus de Molière pour attaquer de front la médecine et les médecins, n'a pas craint de convier la plus brillante société de Paris, dans laquelle il compte de nombreux clients, pour lui faire entendre une messe des morts Il y avait plusieurs chances de trépas dans cette soirée, car Levassor a manqué de faire mourir de rire tout l'auditoire par ses nombreuses chansonnettes, qui ont servi comme de petite pièce à la partition du *Requiem* de M. Beaunier.

M. Beaumier est un amateur comme il n'y a pas beaucoup d'artistes : il cultive la musique et la peinture dans ce que ces deux sciences ont de réel et de grave. C'est en souvenir d'un frère chéri par lui, homme d'un mérite éminent comme conseiller d'Etat, inspecteur-général des mines, et à qui nous devons le premier chemin de fer en France, celui de Saint-Étienne, que M. Beaunier a composé sa messe de *Requiem*. C'est sans doute cette noble amitié fraternelle qui a répandu le sentiment profondément religieux dont son œuvre est toute empreinte. Nous avons remarqué le *Sanctus*, qui est d'un beau caractère. Le *Lacrymosa* est plein de mélancolie et d'une sensibilité vraie, choses rares par le temps de musique romantique qui court.

L'ouvrage de M. Beaunier a été assez faiblement exécuté par des chanteurs et des instrumentistes de talent, dont quelques uns font partie de l'Opéra. Les chanteurs ont rarement attaqué ensemble, et les instrumentistes n'ont pas toujours joué juste; mais pour être juste moi-même, je dois signaler l'accompagnateur au piano, M. Bazin, qui a soutenu l'édifice harmonique avec autant de soin que de chaleur, avec toute l'intelligence d'un excellent accompagnateur, double talent d'exécutant et de compositeur qu'on ne saurait trop louer. Il jouait un piano de Rinaldi, dont les sons ont paru à tout le monde d'une brillante sonorité, pleins, ronds et puissants. Les cordes basses sont fort belles, le medium doux et le haut du clavier plein d'éclat. M. Rinaldi peut se classer hardiment parmi nos bons facteurs de pianos.

Le doyen des compositeurs français, le célèbre Berton, notre trop rare collègue en rédaction à la *Gazette musicale*, assistait à cette soirée musicale, et a sanctionné de son approbation les suffrages distingués que la messe de *Requiem* de M. Beaunier a obtenus.

MADAME MOLINOS-LAFITTE.

Serai-je en contravention avec les lois de la galanterie si je dis que jusqu'à ce jour le nom de madame Molinos-Lafitte m'était complétement inconnu dans le monde musical? C'est cependant une vérité qu'il faut que je confesse; mais enfin me voici devant l'œuvre de madame Molinos-Lafitte, ayant pour titre : *Album poétique et musical*. Et d'abord, les paroles et la musique sont-elles du même auteur? En l'absence d'un nom de poëte on est fondé à le croire. La femme poëte semble se révéler dans huit vers qui font partie d'un fort joli frontispice en style gothique qui orne la première page de cet *Album*. Madame Molinos dit en lettres gothiques aussi et en forme de préface :

> Rêves de mes nuits étoilées,
> Qui consoliez mes mauvais jours,
> Allez, timides et voilées,
> Mes douces chansons, mes amours.
> Ah! puisse quelque voix amie
> Vous recueillir comme des sœurs....
> Douces chansons, je vous confie
> Et mes sourires et mes pleurs.

Après avoir lu cela, on aurait mauvaise grâce à trouver dans la mélodie et l'harmonie de madame Molinos quelque peu de vulgarité, c'est cependant ce qu'on est forcé d'y reconnaître; mais dans tout *Album*, que demandent les éditeurs et les consommateurs? c'est de trouver une jolie romance qui assure le succès du recueil. Eh bien! cette jolie romance, paroles, musique et lithographie, elle existe dans l'*Album* de madame Molinos-Lafitte, et c'est la dernière. Certainement le premier vers de cette romance : *De mes tourments qui t'apprit la souffrance?* pourrait être d'une logique un peu moins naïve; mais malgré cette image singulière de la *souffrance* des *tourments*, le sujet de cette petite pièce a quelque chose de vrai, de touchant et d'intéressant; la mélodie en est distinguée et facile à retenir, bien qu'en mesure à 9/8. Cette romance sera souvent dite par la femme délaissée, ou celle qui aime et qu'on n'aime point. Il y a un véritable charme de douce mélancolie et de fatalité en cette œuvre légère. Ce n'est point à dire que : *Seule avec ta pensée*, *Laisse-moi*, *l'Écho de la Limagne*, et *Lise la charmante*, ne soient des mélodies fort agréables; mais vous reviendrez toujours à ce chant de regrets : *Éloigne-toi, car je porte malheur.* Cette mélodie, qu'on nous pardonne ce jeu de mot, portera bonheur à l'*Album* de madame Molinos-Lafitte.

M. CLAPISSON.

Suivant les us et coutumes de l'*Album lyrique*, voici un recueil de douze romances, chansonnettes et nocturnes dont MM. Émile Barateau et Polack ont composé les paroles. Le premier de ces auteurs possède parfaitement la coupe du vers musical, la sonorité des mots, la convenance et la mesure des sujets qui peuvent frapper toutes les oreilles et sortir de toutes les bouches; c'est-à-dire qu'il évite avec soin la peinture trop vive de certains sentiments,

Et tous ces lieux communs de morale lubrique
Que Lulli réchauffa des sons de sa musique.

M. Clapisson, qui écrit pour le théâtre, jette un peu trop d'effets scéniques dans quelques uns des morceaux de ses *albums*. Dans sa première romance, intitulée : *l'Inondation*, il s'est plu à inonder l'accompagnement d'un déluge de notes sous lesquelles pourront bien être submergés les accompagnateurs ordinaires de salon. Ces cataclysmes, ces catastrophes de la nature vont peu, d'ailleurs, au genre de la romance. *Il est un Dieu*, *tremblez!!!!!* avec une infinité de points d'exclamation, est encore un de ces sujets dramatiques qui ne doivent pas moins faire trembler l'accompagnateur que l'auditeur, sans parler de l'éditeur; mais, ainsi que nous venons de le dire, comme il suffit d'un seul morceau pour faire le succès d'un *album*, celui de M. Clapisson a plus de matière qu'il n'en faut pour obtenir ce succès. *Les plus longs jours*, jolie nocturne à deux voix; *J'y pense toujours*, romance; *Lorsque j'étais folle*, autre romance, non imitée, mais inspirée de celle de M. Grisar, et pleine d'une déclamation vraie; le nocturne délicieux à deux voix : *Sous les bambous*, qui vous fait respirer comme un parfum asiatique et vous berce d'une tiède et molle rêverie; tout cela est charmant et sera chanté partout, demandé et redemandé partout; et puis, vous trouvez encore dans l'*Album* de M. Clapisson un air bouffe, intitulé : *Un grand compositeur*, petite cavatine pleine de verve et de gaieté. C'est toute la présomption, la confiance en soi, qui caractérisent les compositeurs de l'Italie. Les paroles de ce morceau sont originales, piquantes et des plus comiques. L'enthousiasme faux et maniéré du musicien, qui ne doute de rien et veut faire chanter en nocturne le gaz et l'huile à quinquet, est on ne peut plus amusant. Ce morceau offrira l'occasion de briller à plus d'un chanteur de société. C'est ainsi qu'on peut et qu'on doit donner la forme et la couleur dramatiques à la musique de salon.

MADEMOISELLE ROBERT-MAZEL.

Si une jolie romance peut faire le succès d'un *Album*, ainsi que nous l'avons dit à propos de celui de madame Molinos, celui de mademoiselle Mazel a le même titre à être remarqué des amateurs. La romance ou ballade pleine d'âme et de naïveté, qui est en tête de son *Album*, est intitulée : *Marie la Faucheuse*. C'est toute une histoire de pauvre villageoise qu'on berce méchamment de l'espoir d'être épousée par son jeune maître qu'elle aime, si elle travaille bien aux champs. Et la voilà qui fauche sans cesse et sans repos; et puis on lui ôte son illusion, douce illusion qui était sa vie, et l'on croit deviner qu'elle en perd la raison, car tout cela est raconté vaguement en poésie naïve à laquelle s'associe une musique simple, douce, villageoise, et surtout vraie et touchante. L'accompagnement peint merveilleusement le mouvement machinal de Marie qui fauche la prairie.

Je vous signalerais bien la ballade qui suit et qui a pour titre : *Si j'étais hirondelle;* mais voilà que ce diable d'Odry me revient en souvenir avec sa romance :

Si j'était hirondelle
Et que j' peuve voler!

La Prairie est un chant large et pur, d'un beau caractère et facile à dire, ce qui n'est pas une médiocre chance de succès. *L'hymne à la Vierge* est une mélodie pleine d'une grâce mystique, qui se termine on ne peut mieux par l'*Ave Maria*.

La Mort d'une violette, *l'Ecole buissonnière*, *la Chasse*, *la Nonne*, avec un accompagnement quelque peu prétentieux, *le Juif errant* et *l'Enfant au berceau*, ballade, sont tous des morceaux dans lesquels se trouvent plus ou moins de la grâce, de l'esprit et de ce faire facile qui caractérise les inspirations féminines, mais qui vous donnent la pensée de revenir sur vos pas et de redire le chant doux et mélancolique de la pauvre Marie. Ce chant fera rechercher par les amateurs de la véritable romance l'*Album* de mademoiselle Robert-Mazel; et en fait d'*albums* je terminerai cet article par la formule consacrée :

(La suite au prochain numéro.)

Henri BLANCHARD.

Nouvelles.

*** On annonce qu'à la reprise de *la Vendetta*, les rôles recevront une distribution nouvelle. Mme Nathan-Treillet sera remplacée par Mme Dorus-Gras et Duprez par Mme Stolz.

*** Ce qu'on a dit de l'offre faite par M. Casimir Delavigne à Mlle Falcon et des tentatives pour lui faire jouer son drame et celui de Mme Georges Sand ne mérite aucune croyance; Mlle Falcon n'a jamais abandonné l'espoir de retrouver ses facultés lyriques et de rentrer à l'Opéra. Est-ce pour compléter cette chronique, digne de la tour de Babel, qu'on a parlé d'une danseuse qui, tout d'un coup, s'est sentie, il y a deux jours, une vocation pour chanter l'opéra? C'est pourtant ce que l'on prétend au foyer de l'Opéra, et l'on nomme tout bas la jolie Mlle Nathalie Fitzjames.

*** Mlle Thérèse Essler donne en ce moment des soins à une élève dont on dit la vocation décidée pour la danse. On ne saurait être à meilleure école.

*** Mlle Guichard, qui était naguère à l'Opéra, et qu'on applaudissait pendant cette *Saison* à Londres, est revenue hier à Paris. Cette danseuse est engagée pour l'an prochain à Bruxelles.

*** Couderc, éloigné de la scène par une longue maladie, a fait avant hier sa rentrée au théâtre par le *Domino noir;* les habitués de l'Opéra-Comique reverront avec plaisir ce jeune acteur, dont, depuis long-temps, ils regrettaient l'absence.

*** A l'Opéra-Comique, on répète au piano l'opéra de Donizetti, ainsi que celui de M. Ambroise Thomas, *Carline*. Le dernier sera mis cette semaine en répétition à l'orchestre. On sait que la pièce a été composée pour les débuts de Mlle Castellan. L'opéra de Donizetti s'appellera, dit-on, *Marie*.

*** La ville de Bordeaux vient d'augmenter de 10,000 fr. la subvention annuelle des théâtres, qui se trouve ainsi portée à 90,000 fr.

*** Une troupe italienne va donner pendant quatre mois des représentations à Lyon.

*** Encore une mort violente qui nous enlève un de nos artistes les plus distingués. Le célèbre Schunke, pianiste de la reine, vivait retiré depuis quelque temps dans une maison de santé, rue du Faubourg-Poissonnière, par suite d'une attaque de paralysie qui lui avait fait perdre jusqu'à l'usage de la parole. Lundi dernier, le malheureux Schunke s'est précipité par la fenêtre, et n'a survécu que quelques heures à cet acte de désespoir.

MM. les abonnés recevront avec le présent numéro : *Les Archives curieuses de la musique*, musique de chambre, sixième livraison.

MM. les abonnés recevront avec un de nos prochains numéros : *Adélaïde*, de *Beethoven*, transcrit pour le piano par *Liszt*.

Le Directeur, MAURICE SCHLESINGER.

MUSIQUE NOUVELLE,

PUBLIÉE PAR MAURICE SCHLESINGER.

CZERNY. Douze Mélodies de Schubert, transcrits pour le piano.

N° 1. La Truite. 4 50
2. L'Envie des voyages. 4 50
3. Un groupe de Tartares. 4 50
4. Le Garçon aveugle. 4 50
5. Chant des Normands. 4 50
6. Chanson du Chasseur prisonnier. 4 50
7. Les Plaintes des Bergers. 4 50
8. Le Chant du Chasseur. 4 50
9. Chant dans la prairie. 4 50
10. Le premier malheur. 4 50
11. A Sylvie. 4 50
12. Chanson du Pêcheur. 4 50

— Op. 590. Trois thèmes choisis de l'opéra le *Shérif*, variés pour le piano.

N° 1. Je pars, mais avant que j'expire. 6 »
2. La nuit plus sombre. 6 »
3. Je vois encor la vague mugissante. 6 »

— Op. 591. Fantaisie brillante pour le piano, à quatre mains, sur le *Shérif*, d'Halevy. 7 50

DUVERNOY. Op. 99. Deux divertissements sur des motifs de l'opéra du *Shérif*; chaque. 6 »

J. HELLER. Quinze Mélodies de Schubert, transcrites pour le piano (brillant et non difficile).

N° 1. Adieu. 3 »
2. Les Astres. 3 »
3. La Berceuse. 3 »
4. La jeune fille et la mort. 3 »
5. La jeune mère. 3 »
6. Rosemonde. 3 »
7. La Sérénade. 3 »
8. Ave Maria. 4 50
9. La Barcarolle. 4 50
10. La Cloche des agonisants. 4 50
11. Eloge des larmes. 5 50
12. La jeune religieuse. 4 50
13. Marguerite. 4 50
14. La poste. 4 50
15. Le Roi des Aulnes. 4 50

AD. LECARPENTIER. Mosaïque des morceaux favoris du *Shérif* en deux suites. Chaque. 6 »

— 13° Bagatelle sur des motifs de *Guido* et *Ginevra*. 5 »
— 14° — — des *Treize*. 5 »
— 15° — — du *Shérif*. 5 »
— 2° Divertissement à 4 mains sur des motifs de *Guido*. 6 »
— 3° — — des *Treize*. 6 »
— 4° — — du *Shérif*. 6 »

MOSCHELES. Op. 96. Concerto pastoral. 18 »

THALBERG. Mi manca la voce de Mose. 4 50

— Op. 36. La Cadence, impromptu en forme d'étude. 6 »

CLARA WIECK. Op. 8. Variations de concert sur la cavatine du Pirata. 7 50

ED. WOLFF. Op. 25. Grande fantaisie sur des motifs de l'opéra *le Shérif*. 7 50

— Op. 26. Fantaisie brillante à 4 mains sur le *Shérif* d'Halevy. 7 50
— Op. 27. Deux nocturnes. 6 »
— Op. 20, 24. Etudes en forme de préludes dans tous les tons majeurs et mineurs, en 2 livraisons. Ch. 12 »
— Op. 15. Trois Romances sans paroles, pour le piano. 6 »
— Op. 17. Quatre Valses brillantes en 2 suites. Ch. 6 »

TOLBECQUE. Deux quadrilles sur les motifs du *Shérif*, n°s 1, 2. Chaque. 4 50

— Les mêmes, à quatre mains. Chaque. 4 50
— Les mêmes en quintetti. Chaque. 4 50
— Les mêmes pour orchestre. Chaque. 9 »
— Les mêmes pour 2 violons, 2 flûtes, 2 cornets à piston; pour chaque instrument. 4 50

WALCKIERS. Ouverture des *Treize* arrangée pour 2 flûtes. 4 50

— Airs des *Treize* arrangés pour 2 flûtes en 2 suites. Chaque. 7 50

STRUNZ. Ouverture des *Treize* arrangée pour 2 violons. 4 50

— Airs des *Treize* arrangés pour 2 violons en 2 suites. Chaque. 7 50

G. ONSLOW. Op. 59. 24° Quintetto pour 2 violons, alto et 2 violoncelles. 18 »

ALBUMS POUR 1840.

PUBLIÉ PAR J. MEISSONNIER.

L. PUGET. Album de 12 romances, relié, net. 12 »

PUBLIÉ PAR MADAME LEMOINE.

CLAPISSON. Album de 12 romances, relié, net. 12 »

PUBLIÉ PAR CATTELIN ET Cie.

MOLINOS-LAFITTE (madame). Album de 10 romances, relié, net. 12 »

PUBLIÉ PAR BERNARD LATTE.

MASINI. Album de huit romances, relié, net. 12 »
JULLIEN. Album de 6 grandes valses, relié, net. 12 »

PUBLIÉ PAR DELAHANTE.

MASSET. Album de 12 romances, relié, net. 12 »
LOUIS N. Album de 6 recueils de contredanses nouvelles, relié, net. 12 »

PUBLIÉ PAR COTELLE.

MAZEL (mademoiselle). Album de 12 romances, relié, net. 12 »
CONCONNE. Album de romances et de duos, net. 12 »

PUBLIÉ PAR MARTIN.

CHERET. Album de chant, relié, net. 12 »

PUBLIÉ PAR COLOMBIER.

BERAT. Album de chant, relié, net. 10 »
GOMION et LECARPENTIER. Étrennes aux jeunes pianistes, relié, net. 12 »

PUBLIÉ PAR PHILIPPE.

CAMILLE SCHUBERT. Album, relié, net. 10 »

PUBLIÉS PAR MADAME LAUNER.

MERCADANTE. La Veniziana ossia il Bravo. Partition. 60 fr.
DONIZETTI. Betly, opera in due atti. 36 fr.

Nota. Tous les airs détachés de ces deux opéras se vendent séparément.

SELIGMANN. Mélodies de la Sonnambula, violoncelle et piano. 9 fr.
LEE. Op. 8. Divertissements pour violoncelle sur la Somnambule. 7 fr. 50 c.
T. DOEHLER. Op. 29 ter. Divertissements sur Betly. 6 fr. 50 c.
A. BOTT. Six caprices pour violon seul d'après la manière de jouer de Paganini (orné du portrait de ce grand maître) en deux livraisons. 1re liv. 12 fr.
2e liv. 15 fr.
A. THYS. Rondino sur des motifs de Betly. 4 fr. 50 c.
CAUSSINUS. Six duos concertants pour deux cornets à pistons. 7 fr. 50 c.
F. CARULLI. Cinq thèmes favoris sur des motifs de Betly, la Somnambule et la Cachucha, chaq. 2 fr. 50 c.
Ensemble 9 fr.
PACINI. Air de la Niobé, chanté par Rubini, paroles françaises de Crevel de Charlemagne. 4 fr. 50 c.
DONIZETTI. Allons vite, duo pour t. b. de Betly, id. 5 fr.
Dans ce modeste et simple asile, tyrolienne de Betly, id. 4 fr. 50 c.
Envers toi, air final de Betly, id. 4 fr. 50 c.

ARRANEMGENTS ET OUVRAGES SUR LES MOTIFS

DES HUGUENOTS,

DE GIACOMO MEYERBEER.

POUR LE PIANO.

A. ADAM. Mosaïque des Huguenots, 4 suites des morc. fav. de cet opéra, arrangée pour piano; ch. suite. 7 50
C. CZERNY. Op. 403. Rondo sur le duo du second acte des Huguenots. 5 »
— Op. 404. Var. brill. sur un thème des Huguenots. 7 50
— Op. 407. Scherzo brillant sur le Pif Paf des Huguenots. 7 50
— Op. 408. Andante sentimental sur un motif des Huguenots. 7 50
DUVERNOY. Op. 76. Deux divertissements sur des motifs des Huguenots. Nos 1 et 2; chaque. 6 »
J. HERZ. Op. 29. Quatre airs de Ballet des Huguenots : No 1. Les Baigneuses. — 2. Les Bohémiens. — 3. La Gondole. 4. — Le bal; chaque. 6 »
HUNTEN (François). Op. 82 *bis*. Deux rondeaux : No 1. Cavatine du page. — 2. Ronde des Bohémiennes; chaque. 5 »
KALKBRENNER et LAFONT. Grand pot-pourri dialogué pour piano et violon. 9 »
LABADENS. Op. 8. Fantaisie pour piano et violon. 9 »
LEMOINE (H). Trentième bagatelle. 5 »
LECARPENTIER. Op. 25. 3 bagatelles à 4 mains, sur les motifs des Huguenots. Nos 1, 2, 3; chaque. 5 »
LISZT. Grande fant. brill. sur plus. mot. des Huguenots. 9 »
LOUIS. Op. 44. Duo concertant pour piano et violon. 9 »
MEYERBEER. Ouverture et Orgie. 5 »
OSBORNE. Op. 22, 23, 24. Les Huguenots, variat. brill.:
No 1. Op. 22. Variations brillantes sur le quatuor des quatre femmes. 7 50
No 2. Op. 23. Caprice et variations sur l'Orgie et Rataplan. 7 50
No 3. Op. 24. Variations brillantes sur le bal. 7 50
PANOFKA. Op. 10. Premier divertissement, pour piano et violon concertants. 7 50
ROSENHAIN. 2 Rondeaux brillants et non difficiles; chaq. 6 »
SCHUNKE. Op. 45. Grand caprice caractéristique, sur deux Chœurs des Huguenots. 7 50
— Op. 46. Trois divertissements : No 1. Cavatine et Bohémienne. — 2. Orgie. — 3. Rataplan; chaque. 7 50
— Trois rondos brillants à quatre mains : No 1. La Bohémienne. — 2. Orgie. — 3. Rataplan; chaque. 7 50
SCHUNKE. Op. 44. Première leçon, première suite, contient : l'Orgie des Huguenots, chœur de la Noce des Huguenots, de Meyerbeer; Marche de Sémiramis, de Rossini (très facile). 3 75
— Encore un petit rien, rondo très facile. 5 »
SCHWENCKE. Op. 46. Trois duos, non difficiles, pour piano et violon, sur des motifs de l'Eclair, Cosimo et les Huguenots. Nos 1, 2, 3; chaque. 6 »
— Les mêmes, pour piano et violoncelle; chaque. 6 »
SOWINSKI. Op. 44. Fant. sur l'Orgie des Huguenots. 7 50
THALBERG. Op. 20. Fantaisie sur le Choral Rataplan et le Chœur des Baigneuses. 7 50

VIOLON.

KALKBRENNER et LAFONT. Grand pot-pourri dialogué pour piano et violon. 9 »
LABADENS. Op. 8. Fantaisie pour piano et violon. 9 »
LOUIS. Op. 44. Duo concertant, piano et violon. 9 »
MEYERBEER. Les Huguenots arrangés en quatuor, pour deux violons, alto et basse, 4 suites; chaque. 18 »
— Les mêmes, arrangés pour 2 violons, 4 suites; chaq. 9 »
PANOFKA. Op. 10. Divertissement, piano et violon. 7 50
SCHWENCKE. Op. 46. Trois duos, non difficiles, pour piano et violon, sur des motifs de l'Eclair, Cosimo et les Huguenots. Nos 1, 2, 3; chaque. 6 »

VIOLONCELLE.

KALKBRENNER et BAUDIOT. Grand pot-pourri dialogué pour piano et violoncelle. 9 »
SCHWENCKE. Op. 46. Trois duos, non difficiles, pour pianon et violoncelle, sur des motifs de l'Eclair, Cosimo et les Huguenots. Nos 1, 2, 3; chaque. 6 »

FLUTE.

COTTIGNIES. Op. 46. Six fantaisies, pour flûte seule. Nos 1, 2, 3; chaque. 5 »
— Op. 47. Fantaisie sur le Chœur des Baigneuses, pour la flûte, avec accompagnement de piano. 7 50
KALKBRENNER et WALCKIERS. Grand pot-pourri pour piano et flûte. 9 »
MEYERBEER. Les Huguenots, arrangés en quatuor, pour flûte, violon, alto et basse, quatre suites; chaq. 9 »
— Les mêmes, arrangés pour deux flûtes, par E. Walckiers, quatre suites; chaque. 9 »
WALCKIERS. Op. 64. Fantaisie pour la flûte, avec accompagnement de quatuor ou piano. 10 »
— La même pour Flûte et piano. 7 50

CORNET A PISTONS.

GALLAY. Op. 35. Trois nocturnes, pour cornet à pistons et piano. No 1. — Sur la Juive. — Sur l'Eclair. — 3. Sur les Huguenots; chaque. 6 »
SCHILTZ. Les Huguenots arrangés pour deux cornets à pistons. Deux suites; chaque. 7 50

HARPE.

LABARRE. Quatre airs de Ballets arrangés en rondos pour la harpe. Nos 1, 2, 3 et 4; chaque. 6 »
PRUMIER. Op. 50. Fantaisies pour la harpe. 6 »

MUSIQUE MILITAIRE.

BEER (F). Quatre pas redoublés. Nos 1 à 4; chaque. 4 50
STRUNZ. Les Huguenots, en harmonie et divisés en trois suites; chaque. 18 »

GUITARE.

CARULLI. Mosaïque sur des motifs des Huguenots, pour guitare seule, deux suites; chaque. 4 50
— Trois divertissements pour guitare et flûte, ou violon, trois suites; chaque. 4 50
— Op. 366. Fantaisie pour la guitare, sur l'Allegro de l'air chanté par madame Dorus Gras. 4 50
VIMEUX. Quadrille sur les Huguenots, pour guitare. 5 »

QUADRILLES POUR DIVERS INSTRUMENTS.

TOLBECQUE. Trois quadrilles, suivis d'une valse et de deux galops à grand orchestre; chaque. 9 »
— Les mêmes en quatuor, avec flûte, ou flageolet, ou cornet à pistons (*ad lib*); chaque. 6 »
— Les mêmes, pour le piano, avec accompagnement de flûte, ou violon, ou flageolet, ou cornet à pistons (*ad lib.*); chaque. 4 50
— Les mêmes arrangés à quatre mains, par Ch. de Bez; chaque. 4 50
— Les mêmes en duos, pour deux violons, deux flûtes, 2 flageolets, 2 clarinettes; chaque. 4 50
JULLIEN. Quatrième quadrille à grand orchestre. 9 »
— Le même, en quatuor, avec flûte, ou flageolet, ou cornet à pistons (*ab lib*). 6 »
— Le même, pour piano, avec accompagnement de flûte, ou violon, ou flageolet, ou cornet à piston (*ab lib.*) 4 50
— Le même, arrangé à quatre mains, par Ch. de Bez. 4 50
MUSARD. Cinquième quadrille pour orchestre, quatuor, piano à 2 et à 4 mains. 4 50

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

6e Année. — 1839. REVUE N° 70.

ET

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS,

JOURNAL DES ARTISTES, DES AMATEURS ET DES THÉATRES;

RÉDIGÉE PAR MM. G. E. ANDERS, F. BENOIST, (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, CASTIL-BLAZE, PHILARÈTE CHASLES, F. DANJOU, ELWART, FETIS père (maître de chapelle du roi des Belges) ÉDOUARD FÉTIS, AD. GUÉROULT, STEPHEN HELLER, EDME SAINT-HUGUÉ, JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, G. LEPIC, LISZT, MARX, CHARLES MERRUAU, EDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, H. PREVOST, L. RELLSTAB (rédacteur de la *Gazette de Berlin*), GEORGES SAND, ROBERT SCHUMANN, directeur de la *Nouvelle Gazette musicale de Leipzig*, J.-G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT A LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE.

Paris.	Départ.	Étrang.
3 m. 8	9 »	10 »
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	34 »	38 »

La Revue et Gazette Musicale paraît le dimanche et le jeudi de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la *Revue et Gazette Musicale de Paris*, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; et chez tous les marchands de musique de France.

Prix d'abonnement à la *Revue et Gazette Musicale*, 30 fr. par année.

Paris, Dimanche 22 décembre 1839.

IL SERA DONNÉ CHAQUE MOIS UNE LIVRAISON des *ARCHIVES CURIEUSES DE LA MUSIQUE*, et un *fac simile* de l'écriture de musiciens célèbres.

ANNONCES : 50 c. la ligne de 28 lettres.

SOMMAIRE. Origine et révolutions de l'opéra-comique, par Edouard Fétis (Deuxième article). — A Robert Schumann : Symphonie de Berlioz, par Stephen Heller (Suite et fin). — Silves musicales : *Albums*, par Henri Blanchard. — *Nécrologie* : F. Plantade. — Nouvelles. — Annonces.

Pour satisfaire au désir qui nous a été exprimé par un grand nombre de nos abonnés de la province, nous ferons à la fin de décembre traite sur tous ceux dont l'abonnement finit à cette époque. Nous prions MM. les abonnés qui n'auraient pas l'intention de renouveler leur abonnement de nous en prévenir par lettre non affranchie, afin d'éviter la traite qui nous occasionne des frais.

La Gazette musicale donnera pendant l'année 1840 à ses abonnés, outre les deux feuilles par semaine pendant les mois d'hiver et une feuille pendant les mois de l'été :

1° Douze mélodies composées par MM. ROSSINI, MEYERBEER, HALEVY, PROCH, SCHUBERT, MASINI, Mlle PUGET, etc ;

2° Des morceaux de piano composés par MM. CHOPIN, THALBERG, DOEHLER, MOSCHELES, KALKBRENNER, LISZT, MENDELSOHN, F. HUNTEN, STÉPHEN HELLER, E. WOLFF, etc. ;

3° Plusieurs recueils des Archives curieuses de la musique ;

4° Six portraits d'artistes célèbres, savoir : MM. DUPREZ, RUBINI, LABLACHE, Mmes DAMOREAU, PAULINE GARCIA et GRISI;

5° Six fac-simile de l'écriture musicale de ROSSINI, MEYERBEER, AUBER, HALEVY, DONIZETTI et MENDELSOHN;

6° Plusieurs concerts seront offerts aux seuls abonnés, comme les cinq précédents que nous avons donnés en 1839. Le sixième aura lieu au mois de janvier prochain.

ORIGINE ET RÉVOLUTIONS DE L'OPERA-COMIQUE.

(Deuxième article [1].)

Les différentes troupes de comédiens italiens qui étaient venues en France n'y avaient fait que des apparitions d'assez courte durée. Celle qui fut appelée en 1653 par Mazarin s'établit à Paris d'une manière sédentaire. On a vu déjà que huit ans plus tôt le cardinal-ministre avait fait venir une autre compagnie d'acteurs comiques, avec l'espoir d'acclimater en France un genre de spectacle qu'il affectionnait. Cette seconde tentative eut un plein succès, et le public prit pour les bouffonneries d'Arlequin un goût de jour en jour plus prononcé. Le principal acteur de la nou-

(1) Voyez la *Revue et Gazette musicale* du 15 décembre 1839.

velle troupe était Dominique Locatelli, connu sous le nom de Trivelin; il jouait avec beaucoup de succès le rôle de premier intrigant sous l'habit et le masque d'Arlequin; mais on remarqua que contre l'usage il ne portait point de batte. Ce fut lui qui composa l'argument de *Rosaure*, pièce en cinq actes que l'intrigue, les machines et les divertissements rapprochaient du genre de l'Opéra. Les auteurs n'affectaient point à cette époque une grande modestie; voici le titre que Locatelli crut devoir donner à son ouvrage, afin d'exciter davantage la curiosité des amateurs : « *Rosaure*, impératrice de Constantinople, représentée sur le théâtre du Petit-Bourbon, par la troupe italienne, avec les plus magnifiques vers, musique, décorations, changements de théâtre et machines, entremêlée à chaque acte de ballets d'admirable invention, etc., etc., etc. » Quiconque annoncerait aujourd'hui ses productions avec cette emphase serait honni de tous, quel que fût, du reste, son mérite. Ce n'est pas que la modestie soit le côté faible de notre siècle; plus que jamais on voit les gens se louer eux-mêmes, certains qu'ils sont de n'être jamais aussi bien traités par d'autres; il ne s'agit que d'y mettre une certaine forme. Tandis que dans des préfaces adroitement conçues, on étale une feinte humilité, la louange se distribue dans les feuilles quotidiennes sous la forme de réclame à tant la ligne. Le prologue de *Rosaure* était d'une extrême simplicité; on en jugera par cet exposé : « Le théâtre représente une forêt, dans la forêt il y a une montagne, sur la montagne il y a un temple, dans le temple il y a l'image de Louis XIV et les armoiries du cardinal Mazarin; la France et le dieu de la valeur font ensemble l'éloge du monarque, de sa famille, de sa postérité, puis tout disparaît ». Certes, l'invention d'une pareille fable n'occasionnait pas une grande dépense d'idées, et nous nous contenterions difficilement de cette simplicité; mais chanter la gloire du jeune monarque dispensait de tout. Les comédiens italiens étaient trop bons politiques pour ne pas se procurer l'appui de la cour, lorsqu'il n'en coûtait qu'un peu d'encens brûlé à propos. Le reste de la pièce se passait en enchantements, et, vers la fin du dernier acte, qui représentait un tournoi, on voyait le dieu de la valeur descendre des nues à cheval sur un aigle; pour annoncer au chevalier vainqueur de la joute que, puisqu'il était Français et si évidemment protégé par le destin, tout l'Orient (où se passait l'action) ne pouvait pas manquer d'être soumis quelques centaines d'années après à Louis XIV, prédiction que le destin mit si peu de bonne grâce à justifier.

Joseph Dominique Biancotelli était, à l'âge de vingt ans, un des meilleurs comédiens de l'Italie; personne ne déployait plus d'aisance, d'esprit et de souplesse que lui dans l'emploi d'Arlequin. Il se trouvait à Vienne, où l'avait emmené Tabarini, son directeur, lorsqu'il reçut de France des propositions qui le décidèrent à s'enrôler dans la troupe appelée par Mazarin. Il arriva à Paris dans le courant de l'année 16[illegible]0, et débuta avec un brillant succès. Les acteurs italiens venaient de quitter le théâtre du Petit Bourbon pour passer à celui du Palais-Royal avec la troupe de Molière, dont les représentations se donnaient alternativement avec les leurs. Malgré ses talents, Dominique ne fut que le second comique tant que vécut Locatelli, auquel le titre de chef d'emploi fut continué par reconnaissance pour ses anciens services. Devenu le premier sujet de la troupe après la mort de ce dernier, il vit s'accroître à la fois sa réputation et ses travaux. L'état de premier sujet n'a guère que des douceurs pour nos artistes actuels; il n'en était pas de même pour les acteurs de la comédie italienne, surtout à l'époque où la plupart des pièces s'improvisaient sur des canevas grossièrement esquissés. Le plan des scènes étant arrêté, l'auteur développait en détail sa pensée aux artistes, et ces instructions une fois données, ne se renouvelaient plus; elles se transmettaient par tradition. C'était au premier sujet, répertoire vivant de la comédie, qu'il appartenait d'en être le dépositaire et de les enseigner aux nouvelles recrues. Lorsqu'on se proposait de donner une pièce nouvelle, ou bien d'en reprendre une abandonnée depuis quelque temps, il devait réunir les acteurs, leur lire le plan de l'ouvrage, et jouer en quelque sorte chaque scène devant eux, rappeler à chacun ce qu'il convenait de dire, indiquer les traits principaux que le temps avait consacrés, les jeux de théâtre commandés par la scène, et la manière dont les lazzis se succèderaient pour produire de l'effet. De pareilles fonctions n'étaient point aisées à remplir; elles exigeaient, non seulement une intelligence aussi prompte qu'étendue, mais encore une connaissance parfaite des usages traditionnels de la comédie. Du premier sujet dépendait tout l'ensemble des représentations; les autres acteurs, qui devaient y concourir chacun pour une part plus ou moins grande, recevaient de lui leurs inspirations. On ne comprend pas au premier abord que la comédie improvisée pût avoir dans sa marche l'ordre et la rapidité que nous cherchons dans une pièce de théâtre. Il semble que les artistes, obligés de recourir continuellement à leur imagination pour les détails de la scène et pour le dialogue, devaient être souvent pris au dépourvu de manière à laisser languir la suite de l'action. Cet accident ne se présentait que rarement quand les acteurs avaient quelque habitude de jouer ensemble, et lorsqu'ils étaient dirigés par un chef expérimenté.

L'improvisation sur un canevas donné n'offrait pas autant de difficultés qu'on serait tenté de le croire. Ne voit-on pas dans la société de simples amateurs déployer autant de finesse que d'à-propos dans des proverbes dont les sujets sont choisis au hasard? Les obstacles sont ici plus grands, en ce que ceux qui se font momentanément un jeu de les vaincre n'ont ni le temps ni la volonté de se livrer aux études des artistes de profession. Ajoutons que, prenant leurs rôles à l'improviste, ils n'ont que le temps de convenir de l'ensemble du sujet, et livrent aux chances de l'inattendu tous les incidents qui doivent venir s'y réunir. Après plusieurs représentations d'une pièce, les comédiens italiens s'attachaient à se souvenir des traits qui avaient produit un bon effet sur le public, et ne manquaient pas de les répéter tous en prenant soin d'en ajouter de nouveaux. Lorsqu'il s'agissait d'ouvrages demeurés depuis long-temps au courant du répertoire, la tâche de l'acteur était bien simplifiée. Succédant à plusieurs comédiens qui avaient paru avant lui dans le même rôle, et qui avaient introduit tour à tour de nouveaux jeux de scènes, il lui suffisait de se tenir informé des habitudes de son prédécesseur. Quelques traits de sa façon et de légers changements dans le dialogue, voilà tout ce qu'il était forcé d'apporter pour sa part. Ainsi, l'impromptu n'était, quant au fond, qu'une affaire de mémoire pour les comédiens italiens; ce qu'il y avait de plus difficile pour les jeunes acteurs, c'était de savoir se taire à propos. Voulant se donner la réputation de parler facilement et long-temps sans avoir besoin de repos, et craignant de paraître embarassés de l'obligation d'improviser s'ils ne donnaient pas à leurs discours une certaine étendue, ils interrompaient à chaque instant le dialogue des autres personnages, afin de placer les mots qu'ils avaient préparés d'avance, sans s'inquiéter de ce que leurs camarades avaient à dire; une grande habitude de la scène pouvait seule apprendre à ne point parler, souvent lorsqu'on avait le plus d'envie de le faire. Au moment où l'action se presse, dans une pièce de théâtre, un des personnages attire ordinairement à lui presque tout l'intérêt; dans la comédie improvisée, ce personnage devenait nécessairement le maître de la scène, les autres ne devaient l'interrompre que rare-

ment, afin de ne pas lui donner le temps de se refroidir par de fréquents repos.

Il n'aurait pas fallu chercher à la comédie italienne des plaisirs littéraires; on concevra aisément qu'on ne pouvait exiger d'acteurs qui se livraient à leurs inspirations une rigoureuse pureté de langage; mais ce n'est point par le style que brillent les pièces des théâtres secondaires, même lorsqu'elles sont écrites par leurs auteurs à tête reposée. Du moins, il y avait alors le piquant de l'inattendu, qui faisait compensation à ce qui manquait du côté des formes grammaticales, tandis que nous sommes forcés de subir, aux représentations d'un vaudeville, maintes fautes de français prévues d'avance. Si l'acteur conservait dans ses rôles les principaux jeux de scène transmis par la tradition, il était rare qu'il n'introduisît pas de nouvelles plaisanteries à chaque représentation. C'était quelque chose dans un spectacle sans façon, où le public portait d'ordinaire, avec une grande bienveillance, la volonté de s'amuser quand même.

Dominique fut un des sujets les plus précieux de l'ancienne comédie italienne; non seulement il contribua pour beaucoup au succès des ouvrages en donnant à ses camarades des conseils précieux, mais, dans plusieurs occasions, il sut défendre les intérêts de la compagnie avec beaucoup d'adresse et de fermeté. Les comédiens français, craignant que les représentations des acteurs italiens, auxquelles le public se portait volontiers, ne portassent préjudice à leur spectacle, voulurent faire interdire à leurs concurrents la faculté de parler français lorsqu'ils commencèrent à le faire, pour être compris d'un cercle plus nombreux de spectateurs. Cette importante question fut soumise à Louis XIV, qui ne pensa point en pouvoir décider sans entendre les raisons que l'on faisait valoir de part et d'autre. Dominique, délégué par la comédie italienne, et Baron, le premier acteur de la troupe de Molière, comparurent devant l'auguste arbitre. Baron parla le premier, mit en cause les intérêts de la littérature, qu'il présenta comme liés à ceux du théâtre national, et dit beaucoup de choses capables de disposer le roi en sa faveur. Quand vint le tour de Dominique : « Sire, dit-il, comment parlerai-je? — Parle comme tu voudras, répondit Louis XIV. — Il n'en faut pas davantage, repartit Dominique, j'ai gagné ma cause. » Baron se récria sur une décision arrachée par surprise, mais le roi dit en riant qu'il y avait jugement et qu'il n'entendait point se dédire. Ce fut à cet heureux à-propos que les comédiens italiens durent de pouvoir librement représenter des pièces françaises. Dominique obtint d'un auteur, et fit placer sur le rideau de son théâtre, la devise : *Castigat ridendo mores*, qui se lisait encore, en 1822, sur celui de l'Opéra-Comique. Une fluxion de poitrine, dont il fut atteint après avoir dansé devant le roi, l'emporta, en 1788, à l'âge de quarante-huit ans. Il fut enterré derrière le chœur de l'église de St-Eustache. Ses camarades furent si touchés de sa perte, qu'ils fermèrent leur théâtre pendant un mois en témoignage du chagrin qu'ils en avaient ressenti, et *le Mercure* publia sur sa mort des vers qui se terminaient ainsi :

> « Qui l'eût jamais pensé sans se désespérer,
> « Que l'aimable arlequin qui nous a fait tant rire
> « Dût sitôt nous faire pleurer? »

Deux filles de Dominique et d'Ursule *Corteze*, actrice assez médiocre, qui se vantait de compter au nombre de ses ancêtres l'illustre conquérant du Mexique, avaient débuté avec succès dans les rôles d'*Isabelle* et de *Colombine*. L'aînée, aimable et belle personne, devint la femme de M. de Turgis, officier aux gardes-françaises, qui s'était épris de sa figure et de son talent. La cadette épousa Pierre-le-Noir de la Thorillière, l'un des meilleurs acteurs de la comédie française, et demeura au théâtre jusqu'en 1697.

Angelo Constantini, connu sous le nom de *Mezetin*, remplaça Dominique, et, dans une scène composée à cette occasion, reçut l'habit d'arlequin des mains de Colombine. Son amour-propre lui fit apporter de notables changements au costume historique qu'avaient illustré tant d'artistes fameux; les amateurs sincèrement attachés aux anciens usages de la comédie ne purent pas s'empêcher de lui en faire un reproche. Il joua sans masque pour ne pas cacher l'expression d'une physionomie gracieuse, innovation qui ne déplut pas au plus grand nombre des spectateurs du théâtre italien, mais qui n'eut pas le même succès auprès des vrais connaisseurs. Il montra, d'ailleurs, beaucoup de finesse dans son jeu et de l'esprit naturel, ainsi que ce qui lui arriva chez le duc de Saint-Aignan en fournit la preuve. Il voulait offrir une pièce de sa composition à ce personnage, qui payait généreusement les dédicaces, et se rendit un matin chez lui, dans l'espoir d'obtenir en récompense une somme dont il avait besoin. Par malheur le suisse de l'hôtel, se doutant du but de sa visite, refusa de le laisser entrer. Constantini, pour le toucher, lui offrit le tiers de la récompense qu'il recevrait de son maître, et obtint de passer moyennant cette promesse. Sur l'escalier il rencontra le premier laquais, qui ne fit pas moins de difficultés que le suisse pour le laisser pénétrer plus avant, et auquel il fut contraint de promettre un second tiers de la somme qu'il hypothéquait sur la générosité de M. de Saint-Aignan. Introduit dans une première pièce, il y trouva le valet de chambre, cerbère plus inflexible encore que les autres, qui ne céda que difficilement à l'offre du troisième tiers. Il ne restait plus rien au pauvre comédien; dès qu'il aperçut le duc, il courut à lui en s'écriant : « Ah ! monseigneur, voici une pièce de théâtre que je prends la liberté de vous présenter, et pour laquelle je vous prie de me faire donner cent coups de bâton. » Cette demande ne surprit pas médiocrement le grand seigneur, accoutumé à recevoir des sollicitations fort différentes de celle-ci; il voulut en savoir la raison. « C'est, monseigneur, reprit Constantini, que pour pouvoir approcher de vous, j'ai été obligé de promettre à votre suisse, à votre laquais et à votre valet de chambre le partage en trois portions de ce que vous auriez la bonté de me donner, sans spécifier qu'il fût question d'argent. » Le duc de Saint-Aignan réprimanda sévèrement ses gens et envoya cent louis à la femme de l'acteur, qui n'avait rien promis.

Ce Constantini était né pour les aventures singulières. Après la fermeture du théâtre italien, dont il sera parlé plus loin, il se dirigea vers Brunswick, où il forma une troupe pour le service du roi de Pologne Auguste II. Ce prince fut si content de ses services, qu'il l'anoblit et lui donna la charge de trésorier de ses menus-plaisirs. Une fortune si rapide et si complète tourna la tête de notre comédien; il eut l'audace d'adresser ses vœux à une maîtresse du roi, et accompagna sa déclaration de discours peu mesurés sur le monarque. La dame, outrée d'une telle impertinence, s'en plaignit au roi, en le priant de se placer dans un cabinet d'où il pourrait tout entendre sans être vu, afin de juger lui-même de l'infidélité de son serviteur. Constantini ne fut pas plus tôt arrivé, qu'il mit la conversation sur son chapitre favori. Auguste II avait peu de patience; il sortit brusquement de sa cachette le sabre à la main, et fit mine de vouloir trancher la tête à l'insolent comédien; mais celui-ci s'étant jeté à ses pieds, il se retint et l'envoya seulement en prison. Constantini demeura près de vingt ans dans une forteresse, où il eut le temps de réfléchir sur le danger qu'il y avait à aimer la maîtresse d'un roi, et surtout à le lui avouer entre les murs perfides d'un palais. Lorsqu'il sortit de prison, par un bonheur inespéré, il apprit qu'une troupe italienne faisait de nouveau les délices du

public de Paris, et se hâta de partir pour cette capitale, où il espérait retrouver ses anciens succès. Vingt années de séjour dans un cachot avaient singulièrement rouillé la souplesse d'arlequin, et il n'était pas surprenant que le silence habituel de la prison lui eût ôté sa facilité d'improvisation. A peine avait-on conservé quelque souvenir de son talent; il ne réussit que très médiocrement, quitta le théâtre l'année même de sa réapparition, et partit pour Vérone, sa patrie, où il mourut peu de mois après.

Regnard fut un des premiers auteurs qui composèrent des pièces françaises pour le théâtre italien; la première qu'il y fit représenter fut *le Divorce*, joué en 1688. A partir de cette époque jusqu'en 1696, il donna treize comédies qu'il avait écrites soit seul, soit en société avec Dufresny, son collaborateur habituel. Des réflexions de l'un des personnages de sa pièce des *Chinois*, nous apprennent qu'en 1692 le prix des places de parterre, à la comédie italienne, n'était que de 15 sols, et que déjà on donnait des représentations *gratis* à l'occasion des événements favorables. Malheureusement quand Regnard eut commencé à donner ses ouvrages au théâtre français, il abandonna les acteurs italiens, qui perdirent en lui le plus spirituel de leurs auteurs. La dernière pièce qu'il fit pour eux fut *la Suite de la Foire Saint-Germain* ou *les Momies d'Egypte*.

La comédie italienne jouissait de toute la faveur du public de Paris; depuis qu'on y parlait français, elle attirait des spectateurs de toutes les classes de la société. Lorsqu'en 1680 les deux troupes de comédiens français s'étaient réunies pour jouer dans la salle de la rue Guénégaud, les acteurs italiens avaient obtenu la permission de s'établir dans celle de l'hôtel de Bourgogne, devenue vacante. Au lieu de n'ouvrir leur théâtre que trois fois par semaine, ils donnèrent depuis lors des représentations tous les jours, excepté le vendredi. Ils ne cessaient, du reste, de faire des efforts pour gagner les bonnes grâces du public en donnant de la variété à leur spectacle. Jean Gherardi, l'un des meilleurs acteurs de la troupe, et musicien excellent, se faisait entendre sur la guitare dans des intermèdes et imitait avec sa bouche plusieurs instruments à vent d'une manière surprenante. La dépravation de ses mœurs lui suscita une méchante affaire et le fit chasser de France; mais son fils lui succéda et débuta avec beaucoup de succès dans l'emploi d'arlequin.

Ce fut dans ces circonstances qu'un événement aussi extraordinaire qu'inattendu vint arrêter le cours des prospérités de la comédie italienne. Le 4 mai 1697, à onze heures du matin, l'hôtel de Bourgogne fut subitement envahi par une escouade d'exempts. M. d'Argenson, lieutenant-général de police, muni d'une lettre de cachet, fit mettre les scellés aux portes du théâtre donnant sur les rues Française et Mauconseil, ainsi que sur les loges des acteurs. En vain les comédiens s'informèrent-ils des motifs de cette inconcevable mesure; il leur fut répondu seulement que Sa Majesté ne voulant plus les avoir à son service, défense leur était faite de se présenter pour continuer leurs représentations. Il fallut qu'ils se contentassent de l'explication, sous peine d'être envoyés au Fort-l'Évêque ou même à la Bastille. Ils se dispersèrent donc et retournèrent dans leur patrie. La suppression de la comédie italienne causa dans Paris une vive sensation; chacun expliqua le fait suivant ses conjectures et crut en avoir pénétré les véritables causes, mais quoi qu'on en ait dit, on ne sait pas encore le fond de cette affaire.

Édouard Fétis.

(*La suite à un prochain numéro.*)

A ROBERT SCHUMANN, A LEIPZIG.

Paris, décembre 1839.

(Suite et fin [1].)

La deuxième partie de la symphonie de Berlioz s'ouvre par un autre prologue dont le récitatif est encore plus remarquable que le premier.

> Plus de bal maintenant, plus de scène d'amour;
> La fête de la mort commence.

Certains passages surtout ont provoqué mon admiration : *Roméo pousse un cri délirant*, et l'accompagnement fait entendre en effet une clameur aiguë; et plus loin, les vers suivants, chantés par les voix de basse :

> Les deux familles ennemies,
> Dans les mêmes fureurs si long-temps affermies,
> D'un saint moine, devant le lugubre tableau,
> Entendent la parole austère,
> Et sur les corps, objets d'amour et de douleurs,
> Abjurent en ses mains la haine héréditaire.

Cette strophe est appuyée d'un accompagnement alternatif de deux trombones et de deux bassons, et l'harmonie en est fort belle. Ce chœur-prologue se termine immédiatement après de la façon la plus pathétique par ce dernier vers :

> Qui fit verser, hélas! tant de sang et de pleurs.

Numéro V. *Andante* (*mi* mineur 4/4). — C'est le convoi funèbre de Juliette traité en marche fuguée. Toute la psalmodie du chœur d'abord repose sur une seule note; mais ensuite le chœur change de rôle avec l'orchestre et s'empare de la fugue à son tour. Ce morceau respire un sentiment profond, une indicible tristesse. Il y a sur ces paroles :

> Jetez des fleurs pour la vierge expirée!

une richesse d'accords qui s'allie merveilleusement à la marche jouée par l'orchestre, effet d'harmonie reproduit ensuite en sens inverse avec non moins de bonheur.

Ce morceau, dont le caractère grandiose n'a pas été dès l'abord complétement apprécié par le public, a été beaucoup mieux compris au second concert et couronné des plus vifs applaudissements. Il n'est pas douteux qu'on ne l'entende désormais avec un intérêt toujours croissant, et qu'on ne le mette, ainsi qu'il le mérite, au niveau des plus belles parties de la symphonie. Il serait à souhaiter, néanmoins, que Berlioz se fût abstenu de faire chanter, après la marche, sur une psalmodie d'église, dix longues mesures : *Requiem æternam dona ei*, etc. D'abord il est pénible, désagréable, d'entendre les mêmes individus, qui viennent de moduler si poétiquement :

> Jetez des fleurs, etc.

réciter aussitôt après ce plain-chant monotone. Après cette courte prière des prêtres, tout-à-fait indépendante de la marche, il y a une reprise du thème fugué, et le morceau s'achève de la façon la plus originale et la plus saisissante.

Numéro VI. — Ce morceau, comme le programme l'indique, se divise en plusieurs parties : *Roméo au tombeau des Capulets. — Invocation. — Réveil de Juliette. — Élan de joie délirante brisé par les premières atteintes du poison. — Dernières angoisses et mort des deux amants.* Tout ce numéro appartient à l'orchestre seul. Il commence par un *allegro agitato e disperato* (*mi* mineur 2), qui justifie parfaitement son titre. On peut dire, au reste, de la musique passionnée et douloureuse de ce morceau qu'elle a absolument besoin du texte explicatif pour ne pas être mé-

(1) Voir le numéro précédent.

SUPPLÉMENT.

connue; et, à moins d'être vivement pénétré de la situation, l'on pourrait se croire à la répétition d'un opéra des plus dramatiques exécutée par l'orchestre seul et durant laquelle la scène resterait vide. C'est, comme vous le voyez, un reproche et un éloge tout à la fois. Cette musique énergique et sombre fait éprouver une sensation pénible, tant elle caractérise fidèlement une catastrophe tragique.

On y remarque des vides, des lacunes, ainsi que dans la partition instrumentale d'un opéra, mais que ne saurait combler ici le ministère des yeux, bien que ce besoin d'un complément matériel, cette disposition du spectateur à regretter l'absence d'une manifestation scénique, démontrent évidemment à quel point la musique exprime le dramatique d'une situation qu'elle a revêtue de couleurs aussi frappantes que possible. Indépendamment même du titre *Invocation*, le largo de ce morceau en *ut* dièze mineur (12/8), est d'une grande beauté. Une cantilène admirable est exécutée tour à tour par le cor anglais, deux cors et deux bassons, avec accompagnement d'alto et de violoncelles, tandis qu'un roulement de timbales pianissimo vient par intervalles en relever encore le caractère majestueux et solennel. Après un solo de clarinette entrecoupé d'accords d'altos et de basses, lequel figure la voix plaintive de Juliette réveillée de sa léthargie, l'orchestre entier fait explosion par un *allegro appassionato* (*la* majeur 4/4). Et puis, on entend le motif de la scène du jardin, d'abord redit sur la mesure de 4/4, ensuite sur celle de 6/8, et revêtu de l'expression de la joie la plus délirante, à laquelle succède bientôt celle de l'angoisse la plus douloureuse. Après la profondeur sentimentale de l'adagio et les vifs transports de l'allegro, voici le même motif qui reparait brisé, saccadé, haletant, et pour ainsi dire méconnaissable.

Le finale commence, après quelques mesures de l'orchestre, par une phrase chantée par le chœur, d'une beauté musicale et dramatique incomparable :

> Quoi! Roméo de retour!
> Pour Juliette il s'enferme au tombeau.....
> Des Montaigus ont brisé le tombeau
> De Juliette, expirée à l'aurore.....

Tout ce passage est digne des plus grands maîtres, et suffirait à lui seul pour témoigner du génie de Berlioz. La mélodie de ces deux vers :

> Morts tous les deux, et leur sang fume encore!
> Quel mystère affreux!....

est pleine d'un accablant désespoir. C'est alors que le père Laurence, dans un récitatif mesuré, fait le récit de la catastrophe. Ce morceau, qui mérite aussi bien le nom d'air que celui de récitatif, renferme de grandes beautés; mais il produirait une plus grande sensation si l'on ne connaissait déjà les événements qui en sont l'objet. Il est vrai qu'on peut répondre à cette objection qu'il faut, avant tout, considérer l'effet de la *musique;* mais, par cela même que Berlioz imprime à sa musique tout l'intérêt et le vrai caractère d'une œuvre dramatique, il devrait éviter l'écueil de ces répétitions. Les répétitions sont un des éléments de la composition musicale, un de ses principes constitutifs; mais tout ce qui est dialogue, action dramatique, doit être exposé rapidement, et le récit détaillé d'un fait déjà connu du spectateur, refroidit son intérêt et provoque son impatience. Voilà pourquoi cette belle scène déclamée du père Laurence ne sera peut-être jamais appréciée autant qu'elle le mérite.

L'air suivant en *mi* bémol (larghetto 3) est de la plus heureuse facture; mais il a contre lui le même défaut d'intérêt, du moins jusqu'à cette exclamation qui le ravive :

> Où sont-ils maintenant ces ennemis farouches?

L'allegro en *si* majeur C et l'andante *maestoso* sont d'une rare perfection. Les altos et les basses grondent sourdement, tandis que les instruments à vent produisent des accords doux et prolongés qui s'enflent et diminuent alternativement.

Les deux chœurs des Montagus et des Capulets reproduisent encore le thème fugué de l'introduction. Chaque parti reproche à l'autre ses sanglants méfaits :

> Ils ont tué Tybalt. — Qui tua Mercutio?
> — Et Pâris donc? — Et Benvolio?

Les mouvements progressifs de la colère sont peints ici avec une énergie extrême, jusqu'à cette explosion violente : *Non, lâches! perfides! point de trêve!* La réponse de Laurence :

> Pouvez vous sans remords
> Devant un tel amour étaler tant de haine?

est pleine de sensibilité et d'onction, ainsi que le solo qui suit (allegro moderato, *si* mineur C) :

> Grand Dieu! qui vois au fond de l'âme, etc.

Je vous engage, mon cher Schumann, quand vous irez entendre cette symphonie en Allemagne, à vous placer dans un recoin bien sombre pour n'être pas obligé de dérober les larmes qui mouilleront vos yeux à ces paroles :

> Touchez ces cœurs sombres et durs!

La dernière strophe de cet air est interrompue de temps en temps par le chœur, dont les exclamations s'imprègnent peu à peu d'attendrissement, comme si la rude écorce dont une haine invétérée enveloppait les cœurs se brisait par la puissance de ces touchants accords. Ces ennemis farouches semblent obéir involontairement à la nécessité d'expier la mort lamentable des deux amants. Il y a dans ce morceau une vérité de sentiment indicible, et le grand artiste a su trouver des moyens puissants pour rendre ses idées sublimes. A la suite de ces paroles, par lesquelles le chœur exprime son étonnement d'une conversion aussi inattendue :

> Dieu! quel prodige étrange!
> Plus d'horreur, plus de fiel;
> Mais des larmes du ciel....
> Toute notre âme change.

le caractère de la musique change subitement aussi. Il me sembla, en entendant résonner l'accord en *sol* majeur dans toute sa magnificence, que je voyais s'entr'ouvrir des sombres nuages, et que l'aspect d'un ciel d'azur faisait renaître mon âme à la vie et à l'espérance. La mélodie, par une transition pleine de charme, arrive au ton de *si* majeur : C'est alors que commence le magnifique serment (andante maestoso 9/8) de la réconciliation. Le majestueux solo du prêtre, du style le plus noble, est accompagné par les instruments à vent. Les violons produisent en même temps un effet fort original en jetant de temps en temps deux notes liées; les pauses deviennent toujours plus courtes et la figure plus riche, pendant que les contrebasses exécutent à de brefs délais des cadences.

Et puis l'orchestre et les chœurs s'unissent dans un fortissimo général; la figure des violons qui est devenue toujours plus nourrie, remplit ici toute la mesure, et le chœur répète la formule du serment, partie à l'unisson, partie sous une forme harmonique des plus belles. La partie de Laurence est isolée et se poursuit concurremment avec le chœur par ces mots : *Jurez tous.... De tendre charité, d'a-*

mitié fraternelle; les Montagus et les Capulets ont maintenant leurs chœurs spéciaux :

> — Et nous voulons par notre hommage
> Vous rendre Juliette encor !
> — Ah ! que son Roméo fidèle
> Dans l'or aussi revive aux yeux !

Le chant en parait un peu faible relativement au magnifique ensemble qui précède; il y a ici un peu de confusion dans le rhythme, ce qui frappe bien davantage après ce chœur splendide du serment. pareil à quelque grand hymne national. Sa reprise a lieu avec un redoublement de vigueur qu'accroit encore l'éruption soudaine des instruments à vent, des timbales et des cymbales. Berlioz a imaginé pour compléter l'effet extraordinaire de ce fortissimo de faire exécuter par l'orchestre et par les chœurs *alternativement*, les trois noires pointées de la mesure de 9/8.

J'avouerai avec franchise que j'aurais désiré que la symphonie se terminât ici, et que Berlioz n'eût pas fait rentrer le chœur dans une hésitation de doute et de haine qui suspend le moment d'une parfaite réconciliation. Je ne crois pas que la suppression de ce fragment, fort beau d'ailleurs, où les deux partis s'encouragent de nouveau à la concorde, *Allons, frères, jurons!* etc., dût lui inspirer plus de regrets qu'à moi-même. Pendant une gamme chromatique des clarinettes, des flûtes, des hautbois et des violoncelles, les cors et les timbales tiennent le *si* en notes syncopées. Cette phrase, je le répète, est fort belle; mais l'effet général y gagnerait si tout se terminait par les puissants accords du serment. Enfin une dernière phrase de l'orchestre un peu trop prolongée sert de complément à cette composition colossale.

Voici donc mon compte-rendu, mon cher ami, et il vous sera facile de voir quelle est la difficulté d'analyser une œuvre aussi grande, aussi compliquée, et sur laquelle il serait plus aisé d'écrire un volume qu'une lettre. Ce que je voudrais, ce serait qu'il y eût un chemin de fer de Leipzig à Paris, pour que vous y vinssiez sur-le-champ écouter vous-même cette symphonie, dont l'exécution miraculeuse justifie si bien la réputation européenne des musiciens du Conservatoire.

Si j'ai manifesté, en commençant, un peu d'humeur contre le public en général, je dois dire que ce n'est qu'à l'occasion de certains passages, tels que le prologue et le convoi funèbre. Les amis et les admirateurs de Berlioz ont eu, du reste, tout lieu de se féliciter. Au second concert surtout, il a été applaudi avec un tel enthousiasme, qu'il pouvait à peine maîtriser sa profonde émotion. C'est un grand bonheur pour les amis de l'art de voir ce progrès de l'opinion publique, et surtout l'homme de génie se frayant avec courage un chemin glorieux hors des voies prosaïques et vulgaires de la routine et de la spéculation.

Adieu, mon cher ami; mille compliments de ma part à nos chers petits concerts de famille, à nos sociétés de musique, à nos réunions chantantes et à nos virtuoses de quatuors, toutes ces bonnes choses enfin si communes dans la bonne Allemagne; de même que vous envierez mon sort, moi qui ai entendu cinq fois, y compris les répétitions, la symphonie de Berlioz, et qui dois l'entendre une fois encore, dimanche, le 15 courant. A mon tour j'envie déjà à l'avance votre bonheur quand vous donnerez à Berlioz et à sa symphonie une digne hospitalité.

Tout à vous de cœur,

STÉPHEN HELLER.

P. S. — Cette lettre vous parviendra plus tard que je ne le croyais. Je vous dirai encore que le troisième concert de Berlioz, dont je vous ai parlé, a eu lieu, et que cette dernière audition m'a confirmé dans tout ce que j'ai avancé sur cette grande œuvre. — Dans ce concert on exécutait encore deux morceaux de la symphonie d'Harold; la première partie et la marche des pèlerins, ce morceau de prédilection du public du Conservatoire, qu'on a répété à la demande générale de l'auditoire. Je ne saurais me taire sur l'admirable exécution de l'orchestre; et quant à la partie du père Laurence dans la nouvelle symphonie, je désire que Berlioz trouve toujours un chanteur aussi supérieur et intelligent que M. Alizard, jeune artiste d'un avenir des plus brillants.

SILVES MUSICALES.

ALBUMS.

MADEMOISELLE LOISA PUGET.

Mademoiselle Loïsa Puget possède à fond la science et la théorie de l'*album;* elle est toujours la providence, la reine de ce genre de musique; elle préside aux destinées de la romance, de la chansonnette, comme S. M. Victoria veille à celles de l'Angleterre. Mademoiselle Loïsa Puget semble n'avoir fait un opéra que pour avoir le droit de dire : Qui peut plus peut moins. Cet axiome, elle en prouve la vérité cette année comme les précédentes par la publication de son *Album*. Mademoiselle Loïsa Puget a senti, a compris la nécessité de se marier... intellectuellement avec un poëte, comme M. Auber s'est marié avec M. Scribe, comme Nicolo s'était uni dans le temps avec M. Etienne, Delayrac avec Marsollier, etc. De ces associations littéraires et musicales naissent toujours des ouvrages, sinon parfaits, du moins plus homogènes que d'autres entre les paroles et la musique. En outre de cela, mademoiselle Loïsa Puget s'est fait elle-même le commis-voyageur de ses œuvres légères et gracieuses; elle les chante fort bien, si ce n'est avec une grande voix, du moins avec beaucoup de tact, de finesse et d'esprit, elle a fait *connaître* enfin et *valoir* de sa personne, de sa présence et de sa voix, dans une partie de la France qui a le plus d'enthousiasme pour les jolies femmes et la musique, la plupart des pièces qui composent son recueil de cette année. Comment n'obtiendrait-il pas le succès accoutumé? Les paroles sont mesurées, c'est-à-dire pas trop audacieuses de poésie et de sentiments d'amour; les lithographies, par MM. Deveria, Jules David et Grenier sont d'un fini charmant, d'une grâce exquise et de l'expression la plus vraie, nous ne voyons pas pourquoi l'*Album* de mademoiselle Loïsa Puget ne jouirait pas cette année de la faveur presque exclusive qu'il obtient tous les ans.

La première romance, AMOUR ET CHARITÉ, nous dévoile une de ces peines du cœur, profonde, vive, comme en offrent souvent l'âme de beaucoup de jeunes filles qui nourrissent une passion malheureuse ou dédaignée. Cette romance est un drame intime qui vous donne envie de pleurer sur cette pauvre Marie que M. Jules David a faite si belle et si triste, et que mademoiselle Puget fait chanter d'une façon si touchante, au son des cloches. pendant que celui qu'elle aime épouse Anna, sa rivale, que lui vante avec une cruelle naïveté une de ses amies Il y a dans cette romance une sorte de monotonie mélodique dont il résulte une couleur religieuse qui vous prépare bien à la triste réponse de l'héroïne : *Je prie, en pleurant, pour lui!...* L'auteur de la musique a placé sur cette phrase le *grupetto*, le hoquet musical italien, si fort à la mode en ce moment qu'il passe dans le chant français. C'est la première fois, ce nous semble, que l'on écrit ce trait d'expression mélodique employé à satiété

par mesdames Grisi, Persiani, Eugénie et Pauline Garcia. On pourrait ranger cette innovation dans la catégorie des virgules employées par M. Panseron pour marquer dans la musique vocale les respirations, ou ce qui serait, il nous semble, plus exact, les aspirations.

Fleur des Montagnes est une hymne à la liberté, non à la liberté individuelle, de la presse, religieuse ou politique, M. Gustave Lemoine ne donne pas dans ce charlatanisme-là : il s'agit tout simplement de la liberté de flâner qu'exalte fort, et, dans une mélodie franche et jolie, un montagnard qui entremêle son chant de tra la la qui faisaient naguère le charme de toute tyrolienne ornée de son lac et de son ciel bleu; mais le tra la la est diablement passé de mode. Quoi qu'il en soit, la Fleur des Montagnes est une des jolies pièces de l'*Album-Loïsa-Puget ;* ensuite vient la perle de ce joli volume. Sous le titre de Compliments de Normandie, madame Gervais et madame Cloquet, villageoises jalouses l'une de l'autre, s'accablent de faux compliments sur leurs bonnets qui les coiffent à ravir. Ce duo chansonnette est un délicieux morceau d'opéra-comique, comme on l'entendait jadis, et comme il faut espérer que nous reviendrons à l'entendre. Ce morceau est la contre-partie du duo si comique entre le concierge Georges et sa maîtresse, dans *Ma Tante Aurore*, type de franchise mélodique et de vraie déclamation musicale. Le badinage de mademoiselle Puget réunit, au même degré, l'ironie, la finesse et le comique. Ce petit morceau, qui n'est ni un duo, ni un nocturne à deux voix, ni une chansonnette, a cependant besoin de deux chanteuses. Pour être dit : c'est une scène charmante qui sera bientôt, si elle n'y est déjà, sur tous les pianos de la capitale et des départements. Il y a autant d'esprit et de malice dans les deux figures lithographiées par M. Grenier, pour les Compliments de Normandie, qu'il y en a dans la musique, et ce n'est pas peu dire.

L'Exilé de France est un lieu commun de regrets comme on en a écrit, paroles et musique, à peu près une centaine depuis trente ans.

La Narbonnaise est une chanson dont les paroles sont vives et franches, et dont la musique est manquée ; elle est ornée du portrait de *la Narbonnaise*, par M. Deveria, fantaisie lithographique pleine de charmes, physionomie de femme vive, alerte et piquante, qui vous donne la pensée d'aller à Narbonne pour y rencontrer le modèle ; et puis vient, du même dessinateur, une figure de pauvre paysanne anglaise, à qui la presse maritime a enlevé son enfant, figure triste, mère désespérée, pleurant sur le rivage son fils qu'emporte au loin le navire qu'on voit à l'horizon. Le sujet de cette romance est dramatique, touchant ; les paroles expriment bien le désespoir maternel, et la musique se marie assez heureusement au sens des paroles; cependant la mélodie a quelque peu de monotonie, ce qui vient sans doute de ce que les phrases de chant retombent trop fréquemment sur la dominante et la tonique. Si les nuances et les indications minutieusement marquées faisaient le mérite d'un morceau de musique, celui-ci obtiendrait un succès de vogue auquel nous ne le croyons pas réservé : l'accompagnement d'ailleurs est par trop tourmenté.

La chanson bretonne intitulée : les Amoureux de Bretagne, a du caractère ; elle est naïve et d'une tournure mélodique qui n'est pas commune; il y a de l'originalité dans la coupe de ce morceau, ce qui ne laisse pas que d'être rare en chanson, dans laquelle Despréaux demande *du bon sens et de l'art*. Dans celle qui suit, le Rêve de Marie, s'il y a quelque chose de ces qualités, c'est en petite quantité. La mélodie et l'harmonie en sont quelque peu communes. Bien que ces deux belles parties de l'art musical n'interviennent guère d'une manière plus distinguée dans la Poste de Village, le chant en est plus franc et plus caractéristique.

La Madeleine de Silvio est un hymne tout empreint de la tristesse noble et résignée de l'auteur de *Mes Prisons*. C'est une douce et belle mélodie; il y a de la foi en même temps que de l'amour terrestre dans ce chant pur, simple et distingué ; il sera *le fidèle ami du chagrin solitaire*, comme a dit Ducis dans *Othello*. M. Deveria a personnifié cette nouvelle Madeleine d'une façon toute Raphaëlienne. Nous retombons ensuite dans la chansonnette, le Garde-Moulin vient nous faire part de ses hésitations, entre une meunière qu'il n'aime pas, mais qu'il est près d'épouser parce qu'elle est riche, et la petite Fanchette, qu'il aime et dont il est aimé. Il se décide enfin pour cette dernière, après un petit soliloque qui se fait en 6/8, sur un air vaudevillique qui n'a rien de bien remarquable, ni d'original; et voilà.

L'*Album* de mademoiselle Loïsa Puget est terminé par une tendre romance qui a pour titre : je crois en toi! C'est un de ces sentiments d'amour passé à l'état d'adoration, pour ne pas dire de fanatisme : c'est un jeune page près de quelque autre dame des belles cousines qui exprime ce qu'il éprouve avec une abnégation de soi comme on en voyait au temps héroïque de la chevalerie. Mademoiselle Loïsa Puget a répandu dans cette suave romance un parfum d'amour du xiv. siècle, une volupté religieuse qui dénote en elle une profonde sensibilité; et cette délicieuse romance couronne bien sa nouvelle œuvre domestique tour à tour vive, gracieuse, sentimentale et spirituelle.

M. FRÉDÉRIC BÉRAT.

Voici un *Album* d'un compositeur exceptionnel, d'un compositeur-amateur, poëte et chanteur aussi pour ses menus plaisirs. M. Frédéric Bérat n'est pas fort en harmonie, car il nous a été dit qu'il fait faire ses accompagnements. Il s'est fait connaître dans le monde musical par quelques mélodies franches et qui sont devenues populaires.

M. Bérat ne se présente jamais avec un gros bagage. Son *Album* de cette année se compose de six morceaux qui n'affichent point, suivant la mode, de prétention aux effets harmoniques et dramatiques. Ayant été heureux en trouvant des chants simples comme : *Je vais revoir ma Normandie*, M. Bérat s'en tient à l'ancienne manière, à la mélodie accompagnée au moyen d'un accord parfait et de sa septième dominante. Ses paroles ont à peu près le même caractère de simplicité primitive et classique. La première pièce de son recueil est adressée à Béranger, retiré sur les bords de la Loire. En louant convenablement notre poëte national, M. Bérat semble vouloir s'associer quelque peu à sa gloire en lui disant :

> A moi la naïve musette
> Dont l'écho seul redit les chants ;
> A toi les sublimes accents
> Que le monde étonné répète.

Cela se dit sur un chant à trois temps qui, s'il n'a rien de bien neuf, n'est pas cependant sans grâce et sans noblesse. Nous ne saurions approuver les deux petites notes en forme de trille ou chevrotement quelque peu vieillot dont M. Bérat a surchargé cette mélodie et presque toutes celles de son *Album*. Par le temps d'harmonie recherchée qui court, par la tendance au bris du rhythme régulier de nos jeunes compositeurs, par le mépris qu'ils professent pour toute mélodie régulière, carrée, qu'ils qualifient de plate et de commune, les obligations qu'on s'impose en écrivant un *album* ne sont pas peu de chose. M. Bérat, nonobstant ces exigences, trace facilement des mélodies faciles sans se préoccuper du plus ou moins de distinction de l'harmonie

qui accompagnera ces mélodies ; et il trouve encore bon nombre d'auditeurs, d'amateurs, admirateurs de ce genre facile et gracieux.

La jeune Batelière de seize ans est une de ces chansons comme en faisaient Domnich, Lamparelli et Plantade père, qui vient de mourir. C'est d'un chant naïf et franc. La Veille des Moissons est aussi une mélodie villageoise qui ne provoque ni au renversement des lois de la morale ni au mépris du gouvernement. Ça va, ça court, ça s'écoute, ça vous frappe agréablement l'oreille sans vous occuper beaucoup ni vous fatiguer l'esprit. Il y a un peu plus de pensée dans la romance qui suit la Veillé des Moissons, et qui est intitulée : Plus d'Espérance. C'est toujours le même faire facile qui semble trouvé au courant de la plume, mais cependant avec une teinte de mélancolie douce et distinguée. Le retour n'a pas moins de distinction. Ce chant, en mesure à 9/8, est large et d'un beau caractère ; seulement M. Bérat devrait se tenir un peu en garde contre la monotonie qui résulte de faire intervenir toujours des héros ou des héroïnes de romances qui parlent sans cesse du bonheur de revoir les lieux où *ils ont reçu le jour*. Le Retour est une fort jolie romance qui mérite d'obtenir du succès. Nous ne parlerons pas avec détail de la Colline dont les lecteurs de la *Gazette* pourront aujourd'hui même apprécier le mérite. La petite Pelotte ne manque pas d'une certaine originalité mélodique. C'est l'histoire touchante et vraie de toutes les tribulations qu'éprouvent les petits Savoyards dans Paris, la grand'ville. L'un d'eux a fait sa petite affaire et s'en retourne au pays. Avant son départ, il donne des conseils à ses camarades, et leur enseigne les moyens de faire comme lui sa petite pelotte. Le chant a de la naïveté et a bien cette couleur locale de convention, si l'on veut, mais qui vaut souvent mieux que la couleur réelle. Cette chansonnette termine heureusement l'*Album* de M. Bérat, et nous semble la pièce la plus caractéristique de ce recueil.

M. CAMILLE SCHUBERT.

Je désirerais bien que mon ami Aristide Guilbert, le célèbre statisticien, me dit au juste combien on compte de Weber et de Schubert dans le monde musical. Depuis que ces deux profonds et sombres compositeurs sont passés de vie à trépas, nous avons vu resurgir leurs homonymes de tous les coins de l'Europe musicale. S'ils nous donnaient la monnaie de ces deux grands musiciens, marquée au coin du génie ; mais ce n'est pas précisément cela ; et, pour ne parler que du Schubert dont j'ai l'œuvre là devant les yeux, je déclare qu'il n'a aucun rapport avec l'auteur du *Roi des aulnes*, si ce n'est celui du nom, ce qui ne veut pas dire que l'*Album* que lance dans la circulation musicale, pour l'an de grâce 1840, M. Camille Schubert soit dépourvu d'agrément, bien au contraire ! Son recueil est composé de morceaux agréables, gracieux, peu ambitieux : c'est joli, facile à chanter, même la première romance qui porte le titre pompeux de scène historique, et qui ne peint rien moins que la démence de Charles VI, roi de France, que MM. Lemercier et Delaville ont transporté sur la scène française. Le *tremolo* est ici de rigueur pour peindre la folie du roi, ainsi que la basse, marquant fortement les quatre temps de la mesure ; puis la prière du noble insensé pour la France. Tout cela est bien exprimé par l'auteur des paroles, M. Crevel de Charlemagne, l'inépuisable poëte lyrique, et par le compositeur. Le Gondolier de Venise chante une *barcarolle* sur sa *gondole* qui n'est pas moins jolie que les deux ou trois mille barcarolles qui l'ont précédée. Le Chevrier des Alpes ne célèbre point pour la première fois *les frais vallons de l'Helvétie*, mais il les célèbre en aussi jolie mélodie que ses prédécesseurs. La Jeune fille de Sorrente chante avec une gaieté toute napolitaine ; et Lui ! est regretté par *elle* avec des paroles et un chant pleins de mélancolie qu'on aime à partager et qui seront redits souvent.

La scène champêtre intitulée la Fête des patres est une valse d'une mélodie facile et engageante qui vous donne tout à la fois le désir de chanter et de valser ; enfin, la Jeune pèlerine et le Retour des naufragés termine l'*Album* de M. Camille Schubert. Ce dernier morceau, qui porte la dénomination de *duetto*, est en effet écrit pour un soprano et un ténor. L'accompagnement de ce nocturne peint bien les ondulations des flots auxquels ils viennent d'échapper ; mais quelques intervalles de quarte, qu'il aurait été facile d'éviter en écrivant pour deux voix, pourraient donner à penser que M. Camille Schubert n'est pas aussi sévère en harmonie que son homonyme, François Schubert. Quoi qu'il en soit, je ne vois point le moindre obstacle à ce que l'*Album* de M. Camille Schubert obtienne autant de succès que tous les autres *Album*, car, si nous ne sommes plus au temps où la France était une monarchie absolue, tempérée par des chansons, nous sommes encore, et plus que jamais, à celui où notre *belle France*, comme on dit en style d'*Album*, est une monarchie constitutionnelle embellie par la romance.

Henri Blanchard.

Nécrologie.

N. PLANTADE.

Nous avons à enregistrer une nouvelle perte pour l'art musical. M. N. Plantade, ex-surintendant de la chapelle de Charles X, est décédé jeudi dernier à la suite d'une longue et cruelle maladie. Cet artiste était né à Pontoise en 1767 ; il avait étudié la composition sous Matthieu, maître de la chapelle royale de Versailles. La réputation de M. Plantade avait commencé de bonne heure par le succès qu'avaient obtenu ses romances, et surtout : *Te bien aimer, ô ma chère Zélie*. Pendant la révolution, on représenta à l'Opéra-Comique quelques ouvrages de M. Plantade qui furent bien accueillis. Plus tard, M. Plantade fut nommé maître de chapelle du roi de Hollande, et après la restauration, il fut attaché à la chapelle de Louis XVIII et de Charles X en qualité de sous-surintendant. La révolution de 1830 avait supprimé la pension que M. Plantade avait gagnée par de longs services, et la fin de sa carrière ne fut pas heureuse. Cet artiste, distingué par son talent, son instruction variée, son esprit et son amabilité, était un des derniers représentants de cette ancienne musique française dont les transformations de l'art depuis quarante ans ont fait perdre presque jusqu'au souvenir.

Nouvelles.

** *La Xacarilla* a été reprise cette semaine à l'Opéra et jouée deux fois. Cette jolie partition est à la gravure et pourra bientôt être montée par les théâtres de province.

** Aujourd'hui dimanche, par extraordinaire, au Théâtre-Italien, *la Cenerentola*, par MM. Rubini, Tamburini, Lablache, Morelli, et mademoiselle Pauline Garcia.

** Le maestro Giuseppe Persiani, de l'école de Naples, et élève de Zingarelli, est auteur du *Gaston di Foix*, *il Solitario*, *Costantino in Arles*, *Ensenico di Messina*, *Danao* et *Inès de Castro*. Les trois derniers ouvrages, et les meilleurs du maestro, ont été joués sur le théâtre de la Fenice à Venise, de la Scala à Milan, et de San-

Carlo à Naples. L'*Inès de Castro*, qui a obtenu du succès sur les théâtres de l'Italie, a été écrite pour mesdames Malibran et Albini, Duprez et Porto.

*** Aujourd'hui dimanche aura lieu, au Conservatoire, le concert de M. Reber, dont nous avons donné le programme dans notre numéro de dimanche dernier.

*** Les journaux de Bruxelles sont remplis d'éloges sur les succès que Mlle Nathan a obtenus, au Théâtre-Royal, dans l'opéra des HUGUENOTS. Depuis Nourrit, disent-ils, aucun artiste français n'a excité en Belgique d'aussi unanimes applaudissements. De si nobles encouragements ne peuvent qu'être favorables encore au talent de cette jeune cantatrice, pour laquelle le public de Paris s'est montré aussi juste et non moins bienveillant jusqu'à ce jour.

*** Le jour de Noël, à St-Roch, on exécutera la belle messe de Noël de Le Sueur, et à Saint-Eustache la messe en *ut* d'Haynd.

*** M. Albert Sowinski est de retour à Paris de son voyage dans l'est de la France. On parle beaucoup de l'effet qu'a produit le jeu brillant et expressif de cet artiste. Les concerts qu'il a donnés à Nancy, Strasbourg et Metz ont été très suivis, et les journaux de ces villes font un grand éloge du talent de M. Sowinski. Nous espérons qu'il se fera entendre cet hiver dans quelques beaux concerts de la capitale.

*** La grande-duchesse de Weimar vient d'envoyer à M. Rosenhain, ce jeune et brillant pianiste et compositeur, une magnifique tabatière d'or, en le remerciant du plaisir qu'il lui a fait en jouant deux fois aux concerts de la cour.

*** Le prince royal d'Hanovre vient de publier un ouvrage intitulé : *Réflexions sur les qualités de la musique.*

*** Spohr s'occupe en ce moment, dit-on, d'un oratorio nouveau, intitulé : *La Chute de Babylone.*

*** La *Gazette musicale de Leipzig* annonce que M. Manuel Garcia, père et maître de Mme Malibran et de Mlle Pauline Garcia, s'occupe en ce moment de la publication d'une *Méthode de chant.* Le fait est vrai, mais il y a erreur dans le titre que l'on donne à M. Manuel Garcia, qui n'est pas le *père*, mais bien le frère de ces célèbres cantatrices, et le mari de Mme Garcia, qui se fait justement applaudir en ce moment au théâtre de l'Opéra-Comique.

*** Un riche amateur de Venise a légué à la Société musicale de cette ville une somme de 10,000 fr., avec la condition d'exécuter chaque année trois *Requiem*, parmi lesquels celui de Mozart. Une clause du testament dit que si la Société ne remplit pas cette condition, ou si l'exécution est mauvaise, cette somme reviendra, aux mêmes conditions, au Conservatoire de Milan.

*** Un poète et musicien allemand, M. Léopold Schefer, vient de terminer les paroles d'un opéra, *Hekuba*, et s'occupe de la mettre en musique. On croit que cet ouvrage est destiné au théâtre de Leipzig.

*** Marschner s'occupe en ce moment d'un opéra nouveau intitulé : *le Prince de Hombourg.*

*** M. Pastier donnera ce soir un concert dans les salons de M. Bernhart, 17, rue Buffault.

*** Nous recommandons particulièrement l'école spéciale de piano dirigée par M. Julien Klemczynski. Cette école est surtout utile aux élèves qui désirent approfondir la science du pianiste et en faire leur état. Une nouvelle classe sera ouverte pour les commençants, le lundi 16 décembre, rue du Faubourg-Poissonnière, 31.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Bordeaux.* — Le concert de MM. Vogt et Artot a été fort brillant ; nous avons déjà dit tout ce que nous pensions du mérite de M. Artot : c'est, sans contredit, un des premiers violonistes. Quant à Vogt, il n'a rien perdu de sa supériorité sur le hautbois.. C'est toujours la même grâce, la même douceur. On fait un voyage en Suisse, rien qu'en fermant les yeux et en écoutant le hautbois de Vogt. Nous avons rarement vu chambrée plus complète.

*** *Montpellier.* — Le théâtre vient d'être fermé, et le directeur n'ayant pu conjurer l'indifférence du public, et le conseil municipal n'ayant pas voulu faire de sacrifices pour soutenir cette institution, quelques amateurs, désolés de l'abandon dans lequel la musique est tombée à Montpellier, font des efforts pour organiser une société philharmonique. Nous leur souhaitons persévérance et succès.

*** *Lyon.* — *Lucie de Lammermoor* a réussi au Grand-Théâtre. La troupe italienne, dont les représentations commenceront bientôt, se compose de mesdames d'Alberti, Ruggieri, Garcia, prima donna, et de MM. Senico et Garcia, tenori, Shmitt, primo basso, Ruggieri, buffo.

*** *Toulon.* — *Encore M. Filippa.* Il y a long-temps que la *Gazette musicale* n'a parlé de M. Filippa, jeune artiste dont nous nous plairions à encourager le talent, si un charlatanisme déhonté, une jactance inconcevable ne venaient arrêter l'éloge sur nos lèvres. M. Filippa vient de jouer à Toulon, et nous lisons dans un journal de cette ville une pièce de vers qui se termine ainsi :

> Laisse Paganini tordre le violon :
> Il est le géant, Filippa l'Apollon.

Il n'y a pas de commentaires à faire à de semblables forfanteries, et les habitants de Toulon n'en sont pas les dupes sans doute. Nous aimons à croire que M. Filippa est étranger à tout ce charlatanisme qu'on déploie sur son passage, mais il a à coup sûr des amis bien maladroits. Faut-il redire qu'on ne compare Paganini à personne ; que ce grand et sublime artiste est un de ces météores brillants qui n'apparaissent qu'une fois pendant un siècle?

*** *Perpignan.* — *La Juive* a été jouée ici avec succès et avec tout l'ensemble désirable pour la localité. Mme Rose, dans le rôle de Rachel, et M. Estor, dans celui du cardinal, ont mérité constamment des applaudissements.

*** *Lisieux.* — La Société philharmonique a donné samedi dernier un brillant concert. L'ouverture de *Marie*, du *Dieu et la Bayadère*, ont été bien exécutées. Un air de *Joconde*, le duo de *Guillaume-Tell*, le *Nain noir*, de Clapisson, ont intéressé vivement l'auditoire. M. Villain, artiste de notre ville, a exécuté avec talent *l'air romantique de Ghys*, et un concerto de Kreutzer. Voilà une ville où la musique était bien arriérée ; nous faisons des vœux pour que la Société philharmonique y fasse naître et y propage le goût de notre bel art.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Londres.* — *Le Lac des Fées* d'Auber a été représenté au théâtre de Drury-Lane. La musique d'Auber a été remplacée en grande partie par des thèmes écossais, irlandais et de la musique anglaise. Il ne faut pas s'étonner d'un abus pareil, puisque les théâtres anglais ont traité de la même manière les chefs-d'œuvre de l'école française et allemande.

*** *Munich.* — On a exécuté ici, sous la direction de M. Lachner, *les Saisons*, de Haydn, par l'orchestre et les chœurs du théâtre et 200 amateurs. Cet ouvrage a produit une vive sensation, et l'on espère bientôt l'entendre de nouveau.

*** *Berlin, le 14 décembre.* — La direction du théâtre royal du Grand-Opéra de notre ville a commencé à exécuter la décision qu'elle a prise il y a déjà long-temps, de faire représenter successivement des opéras anciens qui mériteraient d'être tirés de l'oubli. Dans les mois de septembre et octobre derniers, on a donné sur cette scène : l'*Armide* de Gluck, et *Axur, roi d'Ormus* (Tarare), de Salieri, et hier au soir on y a exécuté *Une Journée aux Aventures*, opéra-comique en trois actes, de Méhul, d'après une traduction allemande faite récemment par M. le baron Charles-Théodore de Lichtenstein. Cette pièce, qui n'avait pas encore été jouée à Berlin, et qui, si nous ne nous trompons, ne l'a jamais été dans le reste de l'Allemagne, a obtenu un plein succès. Les morceaux qui ont été le plus applaudis sont les quatre *quintetti* et le final du deuxième acte.

*** *Darmstadt.* — On a exécuté ici en honneur de feu Gottfried Weber un *Requiem* composé par lui peu de temps avant sa mort. Cet ouvrage contient de fort belles choses.

*** *Venise.* — On a représenté au théâtre d'Apollo *il Furioso.* Gargarico a obtenu du succès ; madame Fraffi a chanté et a été fort applaudie, malgré les souvenirs laissés dans ce rôle par mesdames Grisi et Paccari.

Avec le numéro de ce jour, MM. les abonnés recevront : *J'y pense toujours*, de M. Clapisson, et *la Colline*, musique de M. Bérat. Ces deux romances sont extraites des *Albums* Clapisson et Bérat de 1840, publiés par madame Lemoine et M. Colombier.

Le Directeur, MAURICE SCHLESINGER.

MUSIQUE NOUVELLE,

PUBLIÉE PAR C. HEU.

J.-B. DUVERNOY. Op. 94. Deux cavatines de Donizetti, variées, n. 1 et 2. Chaque. 5 »
G. KRENGER. Op. 5. Souvenirs au pays, valses brillantes. 4 50
— Op. 9. Les pensées, valses faciles et brillantes. 4 50
— Op. 10. Les Hommages, valses faciles et brillantes. 4 50
C. BOUCHARDY. Picciola, grande valse brillante. 4 50
J.-B. TOLBECQUE. La Rentrée au salon, quadrille pour piano. 4 50
— Le Comique, id. 4 50
— Les mêmes en quintette et à quatre mains. 4 50
— Les mêmes pour orchestre. 7 50
C. HAAS. Les Bleuets, romance. 3 »
A. DE BEAUPLAN. Le plus fameux dentiste, scène comique. 2 »

—

PUBLIÉ PAR BERNARD LATTE.

CARULLI. Souvenirs de 1840. 4 romances, net 4 »
— Vocalises à deux voix. 25 »
RUBINI. Douze leçons de chant moderne. 25 »
GRISAR. *Les Travestissements*, opéra-comique.
N° 1. Place à Victor. Duo. S. T. 6 »
2. L'homme se croit fort. Couplets. S. 2 »
3. Morbleu, ventrebleu. Duo. S. T. 6 »
4. Séparons-nous beau cavalier. Couplets. S. 2 »
5. On m'a dit que Victor. Duo. S. T. 6 »
6. O toi! femme accomplie. Duo. S. T. 4 50
J. TADOLINI. Barcarola. 2 »
AD. ADAM. Le désespoir, romance. 2 »
BURGMULLER. L'ange consolateur, mélodie. 2 »
SALVATORI. Le chant des Lavandières. 2 »
TADOLINI. L'écho d'Écosse, mélodie. 4 50
NICOU. CHORON. Pleurs et regrets, pour voix de basse-taille. 2 »
ZEREZO. La voix dans la montagne, romance. 2 »
MASINI. Mon paradis, romance. 2 »
— Ta patrie et tes amours, romance. 2 »
— Viens près de moi, romance. 2 »
— La Timide, romance. 2 »
H. PANOFKA. Chimère trop chère, romance. 2 »
— Le fleuve est pur, romance 2 »
QUIDANT JEUNE. L'Auberge du diable, ballade. 3 »
SCHIMON. La Danse des fées. 2 »
BURGMULLER. La Fille de l'exilé, mélodie. 2 »
CAPECELATRO. Le Chant du cygne. 2 »
EYKENS. Ne tremble pas, romance. 2 »
— C'est moi, romance. 2 »
A. GOUFFÉ. L'Attente, romance. 2 »
H. G***. Il est déjà bien loin, romance. 2 »
F. HARDY. Consolation à une jeune fille malade, romance. 2 »
RICCI. Il Colonello. Partition de piano. 30 »
PERSIANI. Inès de Castro. Partition de piano. 50 »
GABUSSI. 6 duos de salon. Chaque duo. 4 50

—

PUBLIÉES PAR MARTIN.

P. CHERET. Recueil de six romances et trois scènes-paroles de Victor Doinet, ornés par A. de Bay-Alos, net. 15 »

CHERET.	P°	G^{re}
L'Ange de la chaumière, romance.	2 fr.	1 fr.
Pour une fleur, romance.	2 fr.	1 fr.
C'est tout mon bien, romance.	2 fr.	1 fr.
Le Batteur d'or, chansonnette.	2 fr.	1 fr.
Anna, mes amours, mélodie.	2 fr.	1 fr.
La Fiancée d'Orient, romance.	2 fr.	1 fr.
Jeune fille au désert, scène.	6 fr.	»
Lara, scène pour voix de ténor.	6 fr.	»
La même pour voix de basse.	6 fr.	»
Le monastère de Sainte-Eulalie, scène.	6 fr.	»
Lorita, scène.	6 fr.	»

—

POUR PARAITRE CHEZ S. RICHAULT :

LA XACARILLA,

MUSIQUE DE

MARLIANI.

Partitions, parties d'orchestre et morceaux détachés.

—

Etrennes musicales.

MÉTRONOMES DE MAELZEL.

Ordinaire, boîte acajou. 20 fr.
Indiquant le temps fort. 30 fr.

J. WAGNER neveu, horloger mecanicien, rue Montmartre, 118, qui seul a été autorisé par MAELZEL pour la fabrication de cet utile instrument, prie le public de ne pas confondre ses MÉTRONOMES avec une imitation imparfaite à laquelle on a soin de donner toute la ressemblance extérieure de ceux de sa fabrique; toutefois le nom de l'inventeur est supprimé sur la plaque; M. Wagner prévient donc que tous ses instruments portent son estampille et sa signature dans ses boites. M. Wagner fabrique aussi GROSSES HORLOGES (à bas prix) pour EGLISES, CHATEAUX, et USINES.

—

PRILIPP ET Cie, ÉDITEURS DE MUSIQUE,

BOULEVARD DES ITALIENS, 19,

Venant de se rendre propriétaire de tous les ouvrages composant le fonds de musique de M. Emile Pfeiffer, éditeur à Versailles, prient les personnes qui auraient des commandes ayant rapport audit fonds de les leur adresser directement.

ABONNEMENT DE MUSIQUE D'UN GENRE NOUVEAU

POUR LA MUSIQUE INSTRUMENTALE ET POUR LES PARTITIONS D'OPÉRAS.

Chez MAURICE SCHLESINGER, 97, rue Richelieu :

L'abonné paiera la somme de 50 fr.; il recevra pendant l'année *deux morceaux de musique instrumentale ou une partition et un morceau de musique*, qu'il aura le droit de changer trois fois par semaine; au fur et à mesure qu'il trouvera un morceau ou une partition qui lui plaira, dans le nombre de ceux qui figurent *sur mon Catalogue*, il pourra le garder jusqu'à ce qu'il en ait reçu assez pour égaler la somme de 75 fr., *prix marqué*, et que l'on donnera à chaque abonné pour les 50 fr. payés par lui. De cette manière, l'ABONNÉ aura la facilité de lire autant que bon lui semblera, en dépensant *cinquante* francs par année, pour lesquels il conservera pour 75 fr. de musique.

L'abonnement de *six mois* est de 30 fr., pour lesquels on conservera en propriété pour 45 fr. de musique. Pour *trois mois* le prix est de 20 fr., on gardera pour 30 fr. de musique. En province, on enverra *quatre morceaux* à la fois.

Les abonnés ont à leur disposition une grande bibliothèque de partitions anciennes et nouvelles et des partitions de piano gravées en France, en Allemagne et en Italie.

N. B. *Les frais de transport sont au compte de MM. les Abonnés. — Chaque abonné est tenu d'avoir un carton pour porter la musique.*

Pour répondre aux demandes réitérées, on n'enverra jamais en province plus de quatre morceaux à la fois, ou, à la volonté de l'abonné, trois morceaux et une partition. (Affranchir.)

ABONNEMENT sans garder de la musique en propriété : 50 fr. par an, 20 fr. pour 6 mois; 12 fr. pour 3 mois, et 5 fr. par mois.

MUSIQUE RELIGIEUSE

DE LE SUEUR,

Qui se trouve chez sa veuve, rue Neuve-Saint-Augustin, 25.

PARTITIONS ET MORCEAUX DÉTACHÉS DES PARTITIONS A ORCHESTRE,

AVEC ACCOMPAGNEMENT D'ORGUE.

Oratorio de Noël.

Première Messe solennelle.

Oratorio de *Debbora*.

Trois *Te Deum*, ensemble.

Deux Oratorios de la Passion, ensemble.

Deuxième Messe solennelle.

Super flumina, et 3ᵉ Oratorio du Carême, ensemble.

Oratorio de *Rachel*.

Oratorios de *Ruth et Noëmi*, et de *Ruth et Booz*, ensemble.

1ᵉʳ Oratorio du Sacre. — 2ᵉ Oratorio du Sacre. — 3ᵉ Oratorio du Sacre.

Contenant toutes les cérémonies pratiquées pendant cette circonstance.

Troisième Messe solennelle.

Cantate religieuse et le motet *Veni sponsa*, ensemble.

Deux Psaumes : *Credidi* et *Cœli enarrant*, ensemble.

Le prix marqué de chacune de ces livraisons est de 50 fr.

Morceaux détachés des Partitions ci-dessus.

Nᵒˢ		fr.	c.
1.	*Kyrie*. Chœur.	6	»
2.	*Gloria*. Deux duos de soprano et ténor.	7	50
3.	Offertoire. Chœur à cinq voix.	5	»
4.	*O Salutaris*. Air de ténor.	4	50
5.	*Agnus*. Quatuor.	6	»
6.	*Dux descendit*. Air de soprano et chœur.	6	»
7.	*Surge Debbora*. Air de basse et chœur.	4	50
8.	*Te gloriosus*. Air de soprano.	6	»
9.	*Per singulos dies*. Air de soprano.	3	75
10.	*Te ergo*. Air de ténor.	3	75
11.	*O spes salutis*. Duo de ténor et basse.	6	»
12.	*Ab ira tua*. Air de soprano.	4	50
13.	*Kyrie*. Chœur.	2	50
14.	*Credo*. Soli de basse et de soprano.	5	»
15.	*O Salutaris*. Air de ténor.	2	50
16.	*Agnus*. Chœur.	6	»
17.	*Si oblitus fuero*. Air de soprano.	3	75
18.	*In virtute tua*. Trio de soprano, ténor et basse.	6	»
19.	*Vox in excelso*. Air de baryton.	7	50
20.	*Circumspice ad orientem*. Air de soprano.	5	»
21.	*Ne vocetis me*. Air de soprano.	5	»
22.	*Venit Noëmi*. A cinq voix.	2	50
23.	*Noëmi te consolare*. Air de soprano.	3	»
24.	*Cum vobis Dominus*. Chœur à quatre voix.	3	»
25.	*Suscepit Israël*. Duo de soprano et basse.	7	50
26.	*Confortare*. Air de basse.	6	»
27.	*Peregrinus veniens*. Trio de trois soprani et chœur.	3	75
28.	*Kyrie*. A cinq voix.	6	»
29.	*Gloria*. Air de soprano, et duo de deux ténors, et chœur.	13	50
30.	*Credo*. Soli de ténor et de soprano; duo de soprano et basse, finissant en trio avec ténor, et sextuor.	12	»
31.	*In media nocte*. Offertoire. Air de ténor et chœur.	4	50
32.	*Sanctus*, *Benedictus*, et Élévation. Chœur à cinq voix.	12	50
33.	*Agnus*. Duo de soprani et chœur.	3	»
34.	*Tollite hostias*. Air de soprano et chœur.	4	»
35.	*In peritia sua*. Duo de soprano et ténor, avec chœur en quatuor.	8	»
36.	*In memoria æterna*. Air de soprano.	4	»
37.	*Deus judicium*. Chœur à cinq voix.	8	»
38.	Élévation. Soli de soprano, et chœur avec harpe.	5	»
39.	*Ad templum* et *Credidi*. Duo de soprano et de ténor, et chœur.	8	»
40.	*O Salutaris*. Air de soprano.	6	50
41.	*Cœli enarrant*. Soli de soprano, ténor et basse avec chœur.	12	50
42.	*O Salutaris*. Air de basse ou de contr'alto.	7	50

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

6e Année. — 1839. **REVUE** N° 71.

ET

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS,

JOURNAL DES ARTISTES, DES AMATEURS ET DES THÉATRES;

RÉDIGÉE PAR MM. G. E. ANDERS, F. BENOIST, (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, CASTIL-BLAZE, PHILARÈTE CHASLES, F. DANJOU, ELWART, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges) ÉDOUARD FÉTIS, AD. GUÉROULT, STEPHEN HELLER, EDME SAINT-HUGUÉ, JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, G. LEPIC, LISZT, MARX, CHARLES MERRUAU, EDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, H. PREVOST, L. RELLSTAB (rédacteur de la *Gazette de Berlin*), GEORGES SAND, ROBERT SCHUMANN, directeur de la *Nouvelle Gazette musicale de Leipzig*, J.-G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT A LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE.

Paris.	Départ.	Étrang.
3 m. 8	9 »	10 »
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	34 »	38 »

La Revue et Gazette Musicale paraît le dimanche et le jeudi de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la *Revue et Gazette Musicale de Paris*, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; et chez tous les marchands de musique de France.

Prix d'abonnement à la *Revue et Gazette Musicale*, 30 fr. par année.

IL SERA DONNÉ CHAQUE MOIS UNE LIVRAISON des *ARCHIVES CURIEUSES DE LA MUSIQUE*, et un *fac simile* de l'écriture de musiciens célèbres.

ANNONCES: 50 c. la ligne de 28 lettres.

Paris, Jeudi 26 décembre 1839.

SOMMAIRE. Prosodie et déclamation; par Maurice Bourges. — Du mouvement en musique; par le baron Blein. — *Biographie.* François-Joseph Haydn; par Fétis, troisième article. — *Correspondance.* Francfort. — Vienne. — Nouvelles. — Annonces.

PROSODIE ET DÉCLAMATION.

On ne sait vraiment ce qui doit le plus surprendre, ou de la singulière facilité avec laquelle la plupart des compositeurs maltraitent aujourd'hui la déclamation et la prosodie, ou de l'impassibilité complaisante dont la critique fait preuve en face d'un abus flagrant. Ouvrez vingt opéras français des plus admirés depuis quinze années; prenez cent morceaux de cette musique de chant que l'atmosphère des salons fane si vite, cent romances, non pas des plus mauvaises, mais de celles qui allient au succès un certain mérite d'invention; lisez, examinez en homme qui n'a pas encore abjuré tout respect pour la langue, et immolé le sens commun au sens mélodique : vous demeurerez convaincu que les musiciens de ce temps-ci font en général bon marché de principes qui semblaient, par leur essence même, assurés de l'inviolabilité.

Quoi de plus obligatoire, en effet, pour qui prétend marier au discours l'intonation musicale, que de conserver aux syllabes leur cadence, leur durée relative dans la construction des mots, aux mots leur degré d'importance dans l'ordre logique de la phrase, leur valeur comparative, si richement traduite par les variétés infinies du débit oratoire? Cependant il n'en va pas toujours ainsi. Tout en s'imposant en apparence une difficulté nouvelle, le compositeur trouve moyen de l'éluder selon son bon plaisir, aussitôt que l'obstacle le contrarie le moins du monde. Tant pis pour le texte poétique s'il ne s'ajuste pas exactement aux fantaisies de la création musicale : on le mutile sans façon.

Quelques hommes d'élite ont pensé (et Weber est de ce nombre) que la déclamation pouvait être sacrifiée parfois à la mélodie. Nous tombons d'accord qu'une rigidité trop vétilleuse aboutirait à imposer au génie de dangereuses entraves, et rendrait imminent le divorce de la poésie et de la musique. Aussi l'artiste a-t-il droit à des concessions modérées. Mais à l'égard de la quantité prosodique, toute licence lui doit être interdite, sous peine d'altérer le sens du langage. La vague indécision qui règne dans la plupart des inflexions vocales, et permet en bien des cas de les substituer les unes aux autres sans inconvénient, fait place ici à une précision absolue. Le rapport de durée des syllabes entre elles est si nettement établi par l'usage, leur relation rhythmique constitue une partie si essentielle de l'exacte prononciation de notre idiome, qu'on ne saurait violer ces lois consacrées sans jeter de la confusion dans la formation des mots, de l'obscurité dans le discours, et sans en rendre à l'auditeur l'intelligence vraiment fatigante et même impossible. Dès lors à quoi bon revêtir un texte littéraire de formes musicales, si la disposition irrégulière du langage ne permet pas de le saisir en entier? Pourquoi faire chanter des vers, si vous êtes obligé de les rendre méconnaissables à l'oreille, d'en étendre le mètre au-delà de l'alexandrin, d'escamoter la rime çà et là, de rompre les élisions et de susciter un duel de voyelles aussi peu agréable dans la poésie chantée que dans la poésie déclamée; si vous devez enfin briser les mots, brouiller leur mesure naturelle, et accentuer étourdiment quelqu'une de ces syllabes malencontreuses

Qui dans les plus beaux mots produisent des scandales.

Sunt verba et voces, prætereàque nihil, écrivait Rousseau à propos de l'ancienne musique française. On pourrait en dire tout autant de cette logomachie accidentelle qui dé-

pare certains passages de nos meilleurs ouvrages lyriques. Ici, les exemples ne nous manqueraient pas pour étayer notre assertion de preuves suffisantes; mais il nous répugne d'entrer dans la voie des personnalités; l'œil observateur saura démêler bien vite les nombreuses incorrections que la critique dénonce sans les montrer du doigt.

Au reste, il faut tenir compte de certaines restrictions. La prosodie est encore respectée dans le récitatif et les traits de déclamation mesurée confiés à la voix, tandis que l'intérêt mélodique a passé dans l'orchestre; mais les morceaux de chant proprement dit lui portent assez souvent de rudes atteintes. C'est là que l'accent musical et l'accent oratoire se déclarent la guerre. C'est là qu'en vertu d'un contre-sens ridicule, les syllabes, insignifiantes par elles-mêmes, coïncident avec les durées les plus longues de la mesure, parfois même avec les repos, alors qu'elles devraient courir rapidement. C'est là que la froide *préposition*, l'*article* parasite, enfin tout l'attirail de notre langue (dont il faudrait masquer le côté faible), sont mis en relief, et pour ainsi dire sur le premier plan, par suite de l'énergie qu'ils empruntent à leur ordonnance dans le cadre rhythmique. Le musicien, cependant, devrait ne jamais oublier qu'il y a dans l'art du débit oratoire des procédés de perspective. Tout le secret consiste à disposer, à faire contraster avec vérité les nuances multipliées de la voix, à rejeter dans l'ombre ou sous le voile transparent des demi-teintes certaines portions du discours, pour répandre sur d'autres tout l'éclat des inflexions brillantes. Malheureusement, l'attention de l'artiste sommeille quelquefois. Il s'abandonne par instants à une négligence d'autant plus répréhensible, qu'il était bien libre de ne pas accepter le programme littéraire dont il s'écarte de gaieté de cœur. N'est-il pas beaucoup plus simple, en ce cas, de faire de la symphonie pure, de la vocalise même? Ou plutôt, si l'expression de sa phrase mélodique lui paraît vraie et complète, et qu'il tienne à n'y rien changer, ne sait-on pas que le versificateur peut arriver, avec quelque patience, à parodier fort exactement le texte poétique sur le texte musical?

Sans doute, on nous reprochera d'attacher trop d'importance à ce qu'on nomme vulgairement *paroles;* mais, il ne faut pas l'oublier, les dilettanti français ne les voient pas d'un œil tout-à-fait indifférent. La multitude aime fort que les vers, détestables ou non, lui échappent le moins possible; elle demande compte au chanteur des vices de sa prononciation, et l'accuse bien souvent de ne pas se laisser entendre, alors que les incorrections prosodiques ne lui permettent guère de rendre tous les termes avec une égale clarté. Aussi, peut-on le prédire : si l'art du chant continue à marcher dans le sens de l'impulsion régénératrice qui lui a été récemment imprimée, le système de l'articulation franche et nette ne tardera pas à prévaloir. Alors se montreront à découvert ces négligences dont les compositeurs ne s'efforcent pas assez de purger leurs ouvrages; le parterre sera tout surpris d'avoir toléré des gaucheries de diction qu'il eût sifflées sans miséricorde au Théâtre-Français et qu'il n'aperçoit pas dans le chant, probablement à cause du mode de prononciation encore défectueux.

Que l'artiste n'attende donc pas la justice du peuple; qu'il se pénètre de l'indispensable nécessité de se plier aux exigences de la prosodie et même de la déclamation. L'expression musicale ne peut que gagner à leur alliance. L'intelligence de la donnée poétique ou dramatique contribue singulièrement à l'effet de l'ensemble; et cela, tout aussi bien dans le chant mesuré, véritable versification des sons, que dans le récitatif, cette prose de la musique.

Nos anciens avaient pressenti d'instinct cette importante vérité, du moins à l'endroit de la prosodie. On la trouve passablement observée dans les compositions vocales du XVIe siècle, dans les œuvres d'Arcadet, de Maillard, de Certon, de Clément Jannequin, de Claudin et de vingt autres. Les mots y sont cadencés à dessein; chaque syllabe est affectée d'une durée proportionnelle, dépendante de sa position et de sa valeur logique dans le discours. Chose étrange! c'est au culte d'enthousiasme que les poëtes et les prosateurs de cette époque vouaient à la vénérable antiquité, que notre langue est redevable en partie de sa quantité prosodique; on essaya même de la modeler sur celle de l'*Iliade* et de l'*Énéide.* Jodelle, Pasquier, Passerat, Desportes, et plusieurs autres à leur exemple, construisirent des vers dans le système de la poésie latine, mesurée par spondées et par dactyles. Jean-Antoine de Baïf, remarquable pour son temps, en écrivit dans le même genre, et eut la pensée d'y ajuster une espèce de déclamation notée qui n'avait d'autre mérite que de reproduire fidèlement la cadence relative des longues et des brèves. L'estime où l'on tenait alors cette innovation est prouvée par les lettres-patentes que Charles IX accorda, en 1570, à ce même Baïf, avec privilége de fonder une académie destinée *à remettre sus tant la façon de la poésie que la mesure et le règlement de la musique anciennement usitée par les Grecs et les Romains.* C'était une sorte de retour à la mélopée de la tragédie antique, dont on se faisait alors de merveilleuses idées Ces vers, ainsi construits « avaient, dit Agrippa d'Aubigné, beaucoup de » grâce à être chantés, comme j'en ai vu de grands concerts » faits par les musiques du roi. » Le P. Mersenne prodigue, dans son *Harmonie universelle*, les éloges les plus vifs à ces tentatives de régénération. Ces essais tant vantés ont subi, il est vrai, le sort de la muse de Ronsard; mais ils contribuèrent du moins à déterminer, à populariser le nombre prosodique dans l'union du chant et des vers.

Les compositeurs qui suivirent ne restèrent pas en arrière de leurs devanciers; les œuvres de Du Caurroy, Guedron, Boësset, Lambert, et de leurs contemporains, présentent à cet égard un ensemble assez correct. Mais jusque là point de déclamation raisonnée ou même instinctive; il appartenait à Lully d'en faire briller les premières lueurs. A la vérité, la nature ne fut pas le foyer unique où il tenta de la puiser; il se fit un modèle du débit conventionnel et exagéré qui avait cours alors parmi les comédiens du Marais ou de l'hôtel de Bourgogne. La Champmêlé lui déclamait les vers de Quinault; il notait ses inflexions de voix, et tâchait ensuite d'en reproduire les nuances par un choix d'intervalles mélodiques. Son école et celle de Rameau, qui ne fit guère que la perfectionner, continuèrent à calquer servilement la déclamation musicale sur la déclamation apprêtée dont la tragédie française faisait usage. Aussi n'était-ce pas sans de bonnes raisons que Voltaire leur reprochait de fausser la vérité des accents, d'articuler trop distinctement les *e* muets à la fin des mots, et de les surcharger même de fredons et de roulements. Gluck et Grétry n'avaient pas encore passé par là et balayé les préjugés du mauvais goût en empruntant à la seule nature, chacun dans son genre, les accents d'une déclamation toujours simple et vraie.

Depuis, l'art musical a subi de grandes transformations. Ses diverses branches se sont prodigieusement développées et étendues en tout sens; une seule semble avoir perdu de sa vigueur, ou du moins n'avoir pas prospéré en raison de l'avancement des autres. Serait-ce donc qu'au milieu des emprunts sans nombre faits par l'école moderne à l'Italie, nos musiciens auraient encore contracté le profond mépris des paroles qu'on professe au-delà des monts, et se croiraient dès lors le droit de fouler quelquefois aux pieds déclamation et prosodie? S'il en est ainsi, hâtons-nous de restituer un don aussi dangereux : Il y a des présents qui appauvrissent.

Maurice Bourges.

DU MOUVEMENT EN MUSIQUE.

On a assigné des noms différents aux divers mouvements de la musique, depuis le plus lent jusqu'au plus rapide. Ces noms, qui nous sont venus de l'Italie avec la science musicale, n'ont toutefois été, comme l'ont observé MM. les membres de l'Institut, Académie des beaux-arts, section de la composition musicale, dans leur rapport sur l'ingénieux métronome de Maelzel, que *des indications vagues, laissant une trop grande latitude à l'arbitraire.* Plusieurs d'entre eux même ne donnent aucune indication de mouvement; car *allegro* et *allegretto*, qui ne signifient autre chose que *gai* et *un peu gai*, n'auraient dû s'appliquer qu'à l'expression du mode du chant.

Maelzel a donc rendu un service éminent aux compositeurs ainsi qu'aux amateurs et aux étudiants en donnant aux premiers la faculté d'exprimer les diverses nuances de leurs intentions de mouvement, avec la précision la plus minutieuse, et aux autres le moyen de les comprendre et de s'exercer à l'exacte division comme à l'égalité des temps des diverses mesures.

Maelzel a judicieusement adopté pour unité du temps la minute astronomique dont il désigne les portions employées aux valeurs des notes, soit blanches pointées, soit blanches, noires pointées, noires et croches, en nombres qui expriment combien de fois chacune d'elles est contenue dans l'unité de minute. En cela nous trouvons toutefois qu'il existe un contre-sens qu'il eût été important et facile d'éviter. En effet, prenons la noire d'un andante où il donne pour signe du mouvement, ♩ = 60; il est évident qu'il eût été plus exact et tout aussi simple de dire ♩ = 1'/60, ou ♩ = 1'', c'est-à-dire *la noire est égale en durée à un soixantième de minute ou à une seconde.* On voit que lorsque Maelzel indique ♩ = 120; ♩ = 180; ♩ = 180; ♩ = 240; ♩ = 300, ainsi que ♩ = 30, c'est-à-dire des multiples ou diviseurs exacts de 60, l'annotation que nous proposons serait ♩ = 1''/2; ♩ = 1''/3; ♩ = 1''/4; ♩ = 1''/5 et ♩ = 2''; et que les mouvements intermédiaires qu'il désigne par ♩ = 66; ♩ = 75; ♩ = 100; ♩ = 40, seraient exprimés par ♩ = 1'/66; ♩ = 1'/75; ♩ = 1'/100; ♩ = 1'/40, etc., qui auraient du moins alors l'avantage d'indiquer exactement quelque chose de vrai.

L'expression la plus simple ♩ = 1'', doit être considérée comme *un type normal* dont les multiples deviendraient *demi-normal*, *quart normal*, etc., et les divisions *double normal*, *triple normal*, etc.

Nous croyons devoir donner ici un tableau de ces divers mouvements rapportés tous à la noire, au lieu de ses multiples ou diviseurs, en en faisant l'application à des morceaux de musique tirés des quintetti de M. Onslow, qui a eu le soin scrupuleux de les annoter d'après les indications du métronome de Maelzel. Nous y avons joint nos signes et dénominations correspondantes prises elles-mêmes dans les valeurs de ces signes.

Le baron BLEIN.

TABLEAU DE DIVERS MOUVEMENTS COMPARÉS RELATIVEMENT A LA DURÉE D'UNE NOIRE POUR CHACUN D'EUX.

DÉNOMINATIONS		MESURES.	NUMÉROS des quintetti de M. Onslow.	INDICATIONS		
EN USAGE.	PROPOSÉES.			SUIVANT MAELZEL.	PROPOSÉES.	
Grave.	Demi normal.	C	»	♩ = 30	♩ = 2''.	N./2
Andante cantabile.	20 onzièmes.	3/8	14e	♩ = 66	♩ = 1'/33 et ♩ = 20''/11.	
Idem	15 onzièmes.	3/8	3e	♩ = 88	♩ = 1'/44 et ♩ = 15''/11.	
Largo sostenuto.	6 cinquièmes.	C	5e	♩ = 50	♩ = 1'/50 et ♩ = 6''/5.	
Largo religioso.	Normal.	C	7e et 10e	♩ = 60	♩ = 1''.	N.
Adagio espressivo.	10 onzièmes.	C	12e	♩ = 66	♩ = 1'/66 et ♩ = 10''/11.	
Andante mesto.	4 cinquièmes.	C	11e	♩ = 76	♩ = 1'/75 et (à peu près) ♩ = 4''/5.	
Andante sostenuto.	3 quarts.	C	9e	♩ = 80	♩ = 1'/80 et ♩ = 3''/4.	
Allegretto grazioso.	2 tiers.	2/4	11e	♩ = 88	♩ = 1'/88 et (à peu près) 2''/3.	
Allegretto animato.	5 huitièmes.	2/4	14e	♩ = 96	♩ = 1'/96 et ♩ = 5''/8.	
Allegro con moto.	3 cinquièmes.	2/4	5e	♩ = 100	♩ = 1'/100 et ♩ = 3''/5.	
Allegro moderato e espressivo.	6 onzièmes.	C	15e	♩ = 112	♩ = 1'/112 et ♩ = 15''/28 ou = 6''/11.	
Allegro moderato.	Double normal.	C	2e	♩ = 120	♩ = 1''/2.	2 N.
Allegro n. tr. presto.		2/4	12e			
Allegro moderato.	10 vingt-troisièmes.	C	12e	= 133	♩ = 1'/138 et ♩ = 10''/23.	
Allegro vivace.	5 douzièmes.	2/4	4e	♩ = 144	♩ = 1'/144 et ♩ = 5''/12.	
Allegro espr. n. tr. moto.		C	14e	𝅗𝅥 = 72		
Allegro finale.	3 huitièmes.	2/4	15e	♩ = 160	♩ = 1'/160 et ♩ = 3''/8.	
Allegro mosso.	Triple normal.	»	»	♩ = 180	♩ = 1'/180 et ♩ = 1''/3.	3 N.
Allegro vivace.	5 seizièmes.	2/4	8e	𝅗𝅥 = 96	♩ = 1'/192 et ♩ = 5''/16.	
Allegro di minuetto.	5 dix-huitièmes.	3/4	4e	𝅗𝅥. = 72	♩ = 1'/216 et ♩ = 5''/18.	
Idem.	Quadruple normal.	3/4	1re	𝅗𝅥. = 80	♩ = 1''/4.	4 N.
Minuetto n. tr. presto.	Quintuple normal.	3/4	15e	𝅗𝅥. = 100	♩ = 1''/5.	5 N.
Minuetto presto.	Sextuple normal.	3/4	9e	𝅗𝅥. = 120	♩ = 1''/6.	6 N.

Biographies.

FRANÇOIS-JOSEPH HAYDN (1).

(Troisième article [2].)

L'éclat des succès de Haydn en Angleterre, plus encore peut-être que la beauté des douze grandes symphonies qu'il y avait composées, augmenta beaucoup sa renommée en Allemagne. Plusieurs fois il a déclaré lui-même que ce fut surtout depuis lors que sa personne et ses ouvrages excitèrent de l'intérêt à Vienne, et que l'envie des musiciens de cette capitale parut cesser (3). Quant à lui, sa vie continua d'être retirée, et le travail en remplit la plus grande partie. Il était ami du baron Van Swieten, bibliothécaire de l'empereur, homme instruit, même en musique, et qui n'était pas étranger à la composition. Ce littérateur, partisan comme beaucoup d'autres du système de l'imitation de la nature dans les arts, s'était persuadé qu'il restait à créer un genre de musique imitative et descriptive qui serait le dernier terme du but de cet art. L'idée d'un oratorio, ou plutôt d'une cantate, dont le sujet était la création du monde, se présenta à lui; il proposa à Haydn de le mettre en musique; et ce maître, parvenu à l'âge de soixante-trois ans, le commença en 1795. Il employa deux années entières à l'écrire : quand on l'engageait à se hâter, il répondait tranquillement : *J'y mets beaucoup de temps, parce que je veux qu'il dure beaucoup.* Au commencement de 1798, l'ouvrage fut terminé, et au carême suivant il fut exécuté pour la première fois au palais du prince de Schwartzemberg, aux dépens de la Société des amateurs. Haydn dirigeait lui-même l'orchestre, composé de tout ce qu'il y avait à Vienne de talents distingués. Dans l'assemblée nombreuse et brillante qui assistait à cette séance, on remarquait l'élite de la cour, des gens de lettres et des artistes. « Nous vîmes (dit » Carpani) se dérouler devant nous une longue suite de » beautés inconnues jusqu'à ce moment : les âmes, sur» prises, ivres de plaisir et d'admiration, éprouvèrent » pendant deux heures consécutives ce qu'elles avaient » senti bien rarement : une existence heureuse, produite » par des désirs toujours plus vifs, toujours renaissants et » toujours satisfaits. »

Le succès de *la Création* détermina le baron Van Swieten à écrire le poëme des *Quatre Saisons*, dont il prit le sujet dans Thompson. Son goût pour la musique descriptive lui avait fait préparer une suite de tableaux où le compositeur avait à peindre la neige, les vents de l'hiver, les orages de l'été, les travaux de la campagne, la chasse, les plaisirs champêtres. Haydn acheva cette sorte d'oratorio vers la fin de l'année 1800, et les meilleurs artistes de Vienne l'exécutèrent trois fois de suite, dans les salons du prince de Schwartzemberg, les 24, 27 avril et 1er mai 1801. De beaux détails d'une expérience consommée d'artistes se font remarquer dans cette dernière production du génie de Haydn; mais on y sent le vieil homme dont les forces créatrices sont épuisées. Ce n'était pas sans peine qu'il avait atteint la fin de son œuvre, car ses forces physiques diminuaient déjà d'une manière sensible. Il écrivit encore après cela trois quatuors. Les deux premiers parurent en 1802 : ce sont les numéros 82 et 83. On y retrouve encore cette élégante disposition des idées, cette lucidité de conception, qui sont les caractères distinctifs du talent de Haydn. Le troisième quatuor, le seul que Haydn a écrit dans le ton de *la* mineur, fut publié seul. Il n'est point achevé; à la place du dernier morceau qui manque, Haydn a écrit une phrase musicale, en *la* majeur, sur ces paroles :

Hin ist alle meine Kraft; alt und schwach bin Ich.

ce qui signifie :

Mes forces m'ont abandonné; je suis vieux et faible.

Ce fut par ordre de son médecin qu'il cessa de travailler

---

(1) Extrait de la *Biographie universelle des musiciens*, par Fétis.

(2) Voyez la *Revue et Gazette musicale de Paris*, année 1839, numéros 67, 69.

(3) C'est ici le lieu de réfuter une anecdote que Framery et Le Breton ont donnée sur l'autorité de Pleyel, élève de Haydn, et qui a pour objet de ternir la réputation de Gassman (V. ce nom). Voici comme Le Breton rapporte cette anecdote :

« L'empereur Joseph II eut le désir de se l'attacher (Haydn), en l'adjoignant à son maître de chapelle Gassman, compositeur très médiocre, mais intrigant. L'empereur en parla à ce Gassman, qui feignit d'être lié avec Haydn, et affecta d'être bien aise de l'avoir pour adjoint; mais il ajouta, avec le ton de la franchise, qu'il ne devait pas dissimuler à Sa Majesté qu'Haydn manquait d'imagination, et que sa réputation était fondée sur une extrême habileté à s'emparer des idées des autres et à les arranger; qu'il était à l'affût de toutes les nouveautés pour en faire aussitôt son profit. Il proposa à l'empereur de l'en convaincre sous peu de jours, en plaçant Haydn dans l'orchestre et sous les yeux de Sa Majesté elle-même à la représentation d'un nouvel opéra qu'on allait donner. En effet, Haydn, invité par Gassman, fut placé à côté de lui, et le maître de chapelle, feignant d'avoir oublié son agenda et ses lunettes, pria Haydn, qu'il savait être toujours pourvu des moyens d'écrire les idées que son génie abondant lui fournissait, de tenir note, pour l'empereur qui l'avait demandé, des thèmes de tous les morceaux que lui, Gassman, indiquerait. A chaque motif neuf ou piquant, le genou d'Haydn était pressé, et sa main docile écrivait. L'empereur fut persuadé. Si ce prince eût réfléchi qu'il était plus sûr de s'en rapporter à la renommée qu'à un avis qui pouvait être suspect, et qu'il était impossible qu'un plagiaire habituel ne fût pas dénoncé à l'opinion publique par les auteurs intéressés à réclamer contre lui, il n'aurait pas été dupe de la fourberie de Gassman, et, ce qui est plus grave pour un souverain, il n'aurait pas sacrifié un génie à un vil intrigant. Au reste, la modestie de Haydn et l'isolement dans lequel il vivait assuraient l'impunité de Gassman. Cette anecdote, qui est une de celles que M. Pleyel tient de son illustre maître, est en quelque sorte garantie par le mépris attaché au nom de Gassman. »

Tout est de nature à causer de l'étonnement dans ce récit; tout en démontre la fausseté. D'abord à quelle époque de la vie se rapporte-t-il? Si c'est au temps où Haydn était au service de la famille Esterhazy, jamais ce grand artiste ne manifesta le désir d'abandonner des princes pour qui son attachement était sans bornes; il refusa même tous les avantages qui lui furent offerts pendant trente ans, afin de ne pas s'en séparer. S'agit-il de temps antérieurs à son entrée dans cette famille? alors il est évident que l'empereur Joseph II n'a pu vouloir faire de Haydn son second maître de chapelle, car il ne monta sur le trône impérial qu'en 1765. D'ailleurs ce prince était bon musicien, jouait bien du violoncelle, et n'avait besoin de consulter personne pour connaître le mérite de Haydn. A l'égard de Gassman, représenté comme un vil intrigant et comme un homme généralement méprisé, on peut affirmer au contraire que jamais le moindre bruit injurieux ne s'est élevé contre lui, et qu'on ne trouve rien de pareil dans les biographies allemandes. Enfin, pour faire de ce même Gassman un compositeur *très médiocre*, il faut ne rien connaître de ses ouvrages, et ne savoir pas même qu'il était auteur de l'*Olympiade*, d'*Achille in Sciro*, de l'*Amore e Psiche*, du célèbre oratorio *Betulia liberata*, d'un beau *Requiem*, et de beaucoup d'autres bons ouvrages. Il faut d'ailleurs remarquer qu'on parle de l'oubli de ses lunettes, et qu'il n'en porta jamais. N'en doutons pas, cette histoire a été faite à plaisir. On est fâché d'y voir figurer le nom de Haydn. Jamais celui-ci n'en parla à Carpani ni à son biographe *Diez*.

à ce morceau, qui lui avait coûté plus d'un an de travail. Quand il se mettait à son piano, il avait des vertiges, et le médecin craignait l'apoplexie. Depuis lors il ne sortit plus de sa petite maison; de temps en temps seulement il envoyait à ses amis des billets de visite où était tracée la phrase placée à la fin de son dernier quatuor. Beaucoup de musiciens de ce temps se persuadèrent que c'était le sujet d'un canon énigmatique, et se creusèrent en vain la tête pour y trouver une résolution satisfaisante, qui n'existe point dans le sujet de ce prétendu canon. On publia alors dans les journaux allemands de fort mauvais morceaux d'harmonie qu'on proposait comme des résolutions de ce sujet; Perne en fit paraître un à Paris, et plusieurs autres musiciens l'imitèrent.

La Création n'est pas le meilleur ouvrage de Haydn, bien que cette partition contienne de fort belles choses; on n'y trouve point la force d'invention qui brille dans les œuvres instrumentales du grand artiste. Toutefois, de toutes ses productions, ce fut celle qui eut le plus de retentissement en Europe, parce qu'elle venait clore avec éclat une existence artistique déjà célèbre. A Paris, Steibelt arrangea une traduction française de cet ouvrage sur la musique de Haydn, et cette traduction fut exécutée à l'Opéra le 3 nivôse an IX (24 janvier 1801). Ce fut à l'occasion de cette solennité musicale qu'eut lieu l'explosion de la machine infernale, au moment où le premier consul (Napoléon Bonaparte) se rendait à l'Opéra. L'émotion causée par un tel événement nuisit à l'effet de l'œuvre de Haydn; mais les artistes qui avaient concouru à l'exécution voulurent témoigner leur admiration à l'illustre compositeur, en faisant frapper en son honneur une médaille d'or qui lui fut remise par l'ambassadeur de France à Vienne, avec une lettre dont le style n'est pas trop bon, mais dont les sentiments sont honorables. D'autres médailles lui furent aussi envoyées, comme des témoignages d'admiration, par la Société philharmonique de Pétersbourg, par le Conservatoire de Musique de Paris, dans la même année, et par la Société académique des Enfants d'Apollon, qui le nomma un de ses membres. L'Institut de France le choisit pour un de ses associés; l'Institut de Hollande, l'Académie de Musique de Stockholm, et la Société du *Felix Meritis* d'Amsterdam imitèrent cet exemple.

Dans les derniers temps de sa vie, Haydn, dont les facultés s'étaient insensiblement affaiblies, n'était occupé que de deux idées: la crainte d'être malade, et celle de manquer d'argent. A chaque instant il prenait quelques gouttes de vin de Tokai pour ranimer ses forces. C'était toujours avec grand plaisir qu'il recevait les petits présents qui pouvaient diminuer sa dépense. Les visites de ses amis le réveillaient un peu, et il prenait part à la conversation quand elle avait pour objet la musique, particulièrement ses ouvrages, les anecdotes qui le concernaient, et surtout ses voyages à Londres, qui étaient le grand événement de sa vie.

L'idée de la perte prochaine d'un si grand homme occupait tous les musiciens et amateurs de Vienne; ils résolurent de lui donner un dernier témoignage de leur profonde vénération, en exécutant sous ses yeux *la Création* avec la traduction italienne de Carpani. Cent soixante exécutants se réunirent à cet effet chez le prince de Lobkowitz. Parmi les chanteurs on remarquait Weitmüller, Radichi et madame Fischer de Berlin. Environ quinze cents personnes étaient réunies dans la salle. Le vieillard, malgré sa faiblesse, fut apporté dans un fauteuil au milieu de cette foule émue par sa présence et par l'objet de la fête. La princesse Esterhazy et madame de Kurbeck, ancienne élève de Haydn et son amie, allèrent au devant de lui: des fanfares annoncèrent son entrée dans la salle. On le plaça au milieu de trois rangs de siéges destinés à tout ce qu'il y avait d'illustre à Vienne. Salieri, qui devait diriger l'orchestre, vint avec émotion presser les mains du vieux maître, qui l'embrassa: bientôt après, l'orchestre commença au milieu de l'attendrissement général. Environné de grands personnages, dit Carpani, d'artistes, de femmes charmantes dont les yeux étaient fixés sur lui, écoutant les louanges de Dieu que lui-même avait trouvées dans son cœur, Haydn fit dans cette mémorable séance un bel adieu au monde et à la vie.

Le médecin Capellini, homme d'un rare mérite, placé près de Haydn, vint à remarquer que les jambes de l'artiste célèbre n'étaient point assez couvertes; à peine en a-t-il dit un mot à ses voisins, que les plus beaux châles vinrent entourer et réchauffer les pieds du vieillard. Ému par tant de gloire et de témoignages d'attachement, Haydn sentit ses forces s'affaiblir. On enleva son fauteuil; mais au moment de sortir de la salle, il fit arrêter les porteurs, remercia le public par une inclination, puis se tournant vers l'orchestre, par une idée toute allemande, il leva les mains au ciel; et, les yeux pleins de larmes, il bénit les dignes interprètes de son génie.

Avant d'entrer dans sa soixante-dix-huitième année, Haydn sentit ses forces s'affaiblir de plus en plus, et ses facultés morales suivirent la même décadence. Un mouvement machinal, résultat de près de cinquante ans de travaux réguliers, le portait encore chaque jour vers son piano, mais bientôt sa tête se troublait, et ses mains quittaient le clavier pour prendre son rosaire, consolation de ses derniers jours. Tout-à-coup, la guerre s'étant rallumée entre la France et l'Autriche, dans l'année 1809, le souvenir de l'envahissement de Vienne, quatre ans auparavant, ranima pour un instant Haydn, et fit naître dans son esprit des craintes pour son empereur. A chaque instant il demandait des nouvelles, allait au piano, et avec sa voix éteinte chantait l'hymne national:

Dieu, sauvez François!

Après une campagne, qui ne fut guère qu'une course jusqu'à Vienne, l'armée française arriva dans la nuit du 10 mai à une demi-lieue du petit jardin de Haydn, et le lendemain, quinze cents coups de canon retentirent à son oreille. Quatre obus vinrent tomber près de sa maison; pleins de frayeur, ses domestiques accoururent près de lui. Le vieillard se ranime alors, se lève de son fauteuil, et dit, plein d'animation: *Pourquoi cette terreur? Sachez qu'aucun mal ne peut arriver là où se trouve Haydn.* Cependant une agitation convulsive l'empêche de continuer: on le porte dans son lit. Le 26 mai sa faiblesse était extrême; cependant, s'étant fait porter à son piano, il chanta trois fois avec ferveur:

Dieu, sauvez François!

Ce furent ses derniers accents. Encore assis à son piano, il tomba dans une espèce d'assoupissement, et enfin il s'éteignit le 31 mai, vers le matin, à l'âge de soixante-dix-sept ans et deux mois. Il fut inhumé sans pompe dans le cimetière de Gumpendorff; mais quelques semaines après, on exécuta en son honneur, dans l'église des Écossais, le *Requiem* de Mozart. Plusieurs villes de l'Allemagne imitèrent l'exemple des artistes de Vienne, et une belle cantate funèbre de Cherubini, sous le titre de *Chant funèbre sur la mort de Haydn*, fut entendue dans un concert du Conservatoire de Paris, et y causa une vive sensation.

FÉTIS père,
Directeur du Conservatoire de Bruxelles.

(La suite à un prochain numéro.)

Correspondance étrangère

Francfort, 26 novembre.

M. Rosenhaim, avant son départ pour Paris, a donné ici un concert fort brillant qui a attiré une grande affluence, et dans lequel il a su conquérir les suffrages les plus flatteurs, tant par sa brillante exécution que par le mérite remarquable des morceaux de sa composition. Ce virtuose avait également produit à Leipsig une grande sensation, et à Weimar, où il fut invité à aller jouer deux fois à la cour, il a reçu comme témoignage de gratitude de la part de la grande-duchesse une tabatière de prix. Vous aurez sans doute appris par les papiers anglais que Spohr a été, au Festival musical de Norwich, l'objet d'une ovation sans exemple. On lui a confié l'honorable mission de composer pour le festival prochain un oratorio dont il a reçu le programme en anglais. Il a aussi vendu à Londres, pour une année seulement, à la Société philharmonique de Londres, sa nouvelle symphonie historique dont je vous ai déjà parlé. Il faut se féliciter de voir les artistes allemands appréciés à l'étranger suivant leur mérite, et trouvant dans la riche Angleterre et votre belle France une si douce compensation aux procédés ingrats de leurs compatriotes. Il paraît pourtant, quant aux œuvres de Spohr, qu'elles n'ont point encore obtenu en France la justice et la sympathie dont elles sont si éminemment dignes.

J'estime, par exemple, que le *Faust*, l'un de ses plus beaux ouvrages, y a été complétement méconnu, bien que cette composition soit de beaucoup supérieure à une foule d'œuvres allemandes accueillies chez vous avec des transports d'enthousiasme, telles que les drames lyriques de Weber. Les opéras de Weber sont au *Faust* de Spohr ce que les ouvrages de Spontini sont aux chefs-d'œuvre de Cherubini. Et puisque nous parlons de Cherubini comme d'un maître du premier ordre, et qui, à l'instar de Mozart et de Beethoven, peut être proposé comme un modèle de perfection, je ne crains pas d'être taxé d'exagération en avançant que le *Faust* de Spohr est tout-à-fait digne du génie sublime de Cherubini. Je serais ravi que ce peu de lignes pût contribuer à relever en France la réputation de Spohr, car je ne doute pas que ses ouvrages ne trouvent à Paris un grand nombre d'appréciateurs aussi instruits que zélés.

Des dames de la plus haute distinction ont récemment organisé à Francfort un concert au profit d'une institution de bienfaisance, lequel a été couronné du plus grand succès. Paris a vu plus d'une fois des femmes de la classe la plus élevée se produire en public et employer leur talent dans le but de soulager des infortunés. Mais ici c'était un cas encore sans exemple, et l'on peut avancer hardiment que cette innovation, avec la charte octroyée aux Musulmans par le jeune sultan Abdul Medjid, sont les deux événements les plus remarquables de l'époque. Toutefois le résultat de ce premier essai a été des plus brillants; car un nombreux auditoire, composé de l'élite de notre ville, a fourni un contingent pécuniaire des plus abondants, et l'exécution musicale n'a rien laissé à désirer.

Le public a surtout admiré le talent transcendant des dames virtuoses, tant dans la partie vocale qu'instrumentale, et il serait impossible de citer une seule de nos artistes qui eût pu rivaliser de pureté, d'élégance et de précision classique avec madame ***, dans l'exécution de l'air de *la Norma*, *Casta diva*.

Nous avons ici une collection remarquable d'œuvres musicales provenant de la succession du célèbre Scheible, fondateur et directeur du cercle de Sainte-Cécile. Elle renferme notamment la plupart des compositions sacrées et profanes de l'illustre Jean-Sébastien Bach, en partitions complètes, et en parties de chant isolées. Les amateurs qui seraient disposés à en faire l'acquisition pourront s'adresser à la direction de la *Gazette musicale*, où on leur fournira tous les renseignements nécessaires.

Vienne, 13 décembre 1839.

La saison d'hiver s'annonce d'une façon merveilleuse. Nous vous avons écrit quelque chose des triomphes de Liszt, et de la profonde sensation qu'il a produit dans le monde musical; nous vous avons dit aussi toutes les émotions qui ont entouré le *Paulus*, ce merveilleux oratorio du jeune et grand maître Mendelsohn; maintenant, pour comble de bonheur, voici que l'autre jour entrait à Vienne une jeune et belle personne pâle et fatiguée, moins encore par la longueur de la route, que par ses luttes étranges avec les orchestres formidables de Leipzig et de Dresde. Cette jeune femme, d'une idéale figure, dont la France n'a pas entendu parler depuis cinq ans, ce n'était rien moins que madame Pleyel, grandie encore et perfectionnée par l'étude, par l'exil et par le malheur, qui sont trois grands maîtres pour les belles et grandes natures comme est celle-là. A peine était-elle à Vienne, et fort indécise pour savoir si elle se ferait entendre dans cette ville où Liszt était le maître tout-puissant, que madame Pleyel vit entrer chez elle Liszt en personne, qui venait, comme un homme de génie qu'il est en effet, pour partager sa gloire et ses triomphes avec son jeune et charmant confrère. Qui fut bien touchée de ce noble empressement, de cette hospitalité illustre? on peut le dire, ce fut madame Pleyel. Elle accepta avec empressement le patronage de son excellent frère en poésie, et trois jours après, hier même, 12 décembre, nous les avons vus entrer l'un et l'autre dans la vaste salle des concerts toute remplie de la plus grande et de la plus belle société de Vienne. Ça a été, comme vous pouvez croire, un applaudissement unanime et furieux lorsque Liszt a présenté cet autre grand artiste à son public; de son côté, madame Pleyel s'est montrée tout-à-fait digne d'un pareil introducteur; elle a joué avec cette passion nette et bien contenue, qui est une grande partie de sa puissance, ses deux premiers morceaux, après lesquels le public l'a redemandée à grands cris; mais lorsqu'enfin elle a abordé avec une ardeur et une mélancolie incroyables le *Morceau de salon*, ce beau concerto de Weber, rien ne saurait donner l'idée des applaudissements et des éloges. A peine avait-elle achevé qu'il a fallu le jouer une seconde fois; alors Liszt l'a prise par la main, il l'a conduite de nouveau à son piano, aussi heureux et aussi fier que s'il se fût agi de son propre triomphe. Ne trouvez-vous pas bien qu'il y a quelque chose de touchant dans cette fraternité spontanée de ces deux excellents artistes, et n'est-ce pas là une des histoires des plus intéressantes de ce temps-ci : Liszt ouvrant les portes des salons de Vienne à madame Pleyel?

Nouvelles.

*** Mademoiselle Daubrée, jeune et jolie personne, a débuté hier, à l'Opéra, dans le rôle de Mathilde de *Guillaume Tell*. Soit peur, soit toute autre cause, ses moyens ont été complétement paralysés dans la deuxième partie de son rôle; aussi ne la jugerons-nous qu'après une seconde audition. Duprez était, comme toujours, admirable.

*** Mademoiselle Falcon doit faire sa rentrée au mois de février, à l'Opéra, dans une représentation à son bénéfice. Sa volonté est

de partir le lendemain pour l'Italie, mais nous espérons que mademoiselle Falcon ne quittera pas le théâtre de ses triomphes.

*** *Inès de Castro*, le concert de M. Reber, et une brillante soirée musicale de MM. Pleyel, voici les nouveautés de la semaine. Nous en rendrons compte dans notre prochain numéro.

*** Madame Mathey, cantatrice de talent, chargée du rôle de Constance dans *Inès de Castro*, a été atteinte d'une cécité subite il y a une quinzaine de jours.

*** Les compositeurs italiens affluent ici. A M. Donizetti, qui compose en ce moment six opéras, et M. Marliani, qui nous a donné la charmante *Xacarilla*, succède un maestro Peri, dont les titres sont un opéra : *Une visite à Bedlam*, composé en Italie, et qui veut faire maintenant des opéras français. Nous espérons qu'ils ne seront pas de la force d'*Eva*, dont la musique déplait de plus en plus aux habitués de l'Opéra-Comique, qui pourtant ne sont pas très difficiles.

*** Le théâtre de la Renaissance nous donnera jeudi *la Chaste Suzanne*, opéra de genre à grand spectacle et en quatre parties. MM. Laborde, Euzet, et mademoiselle Ozy, débuteront dans cet ouvrage. La jolie Anna Thillon remplira le rôle de Suzanne. La musique est attribuée à M. Montpou.

*** Mademoiselle Loïsa Puget a donné un concert à Rouen. La bénéficiaire a partagé les applaudissements avec M. et madame Dejazet.

*** Madame veuve Lesueur a conservé pour la mémoire et le génie de son illustre époux, une sorte de culte qui fait grand honneur à ses sentiments. On cite plusieurs villes où madame Lesueur a donné à un organiste ou à un maître de chapelle la collection complète des œuvres religieuses de l'auteur de la belle messe de Noël, parce que ces artistes avaient exprimé le désir d'exécuter ces ouvrages. — Dans une petite ville de l'Artois, où l'on fait de très bonne musique religieuse, à Aire, le maître de chapelle a reçu tout récemment un semblable cadeau. Nous citons volontiers de pareils faits, parce qu'ils honorent à la fois la mémoire du grand compositeur que nous regrettons, et qu'ils révèlent les sentiments élevés de sa digne épouse.

*** On termine actuellement une réparation très importante et des additions considérables exécutées au bel orgue de Saint-Sulpice. La réception aura lieu dans le cours de l'année prochaine. — La maison Cabinet et Daublaine est chargée de ces travaux. L'orgue de Saint-Sulpice, construit en 1785 par Clicquot, est le plus beau et le plus considérable qui existe. Les orgues de Fribourg et de Harlem, si vantés, contiennent moins de jeux et offrent beaucoup moins de variétés.

*** Nous avons des nouvelles de la Nouvelle-Zélande qui prouvent que la colonisation des émigrants anglais y rencontrera de l'opposition. Le baron de Thierry, noble français, continue de prétendre à la souveraineté de la Nouvelle-Zélande, où il réside avec sa famille. Le baron s'intitule chef souverain, roi de Rahabeva. Il a déjà rendu un décret daté du mont Isabelle, dans la province de Hokianga, annonçant que les tribus pourront vivre sur les territoires occupés par elles. Il disposera des terres tous les trois mois aux enchères ; la mise à prix sera d'un dollar par acre ; 25 p. o/o seront consacrés aux améliorations locales, et 25 p. o/o aux bénéfices des aborigènes. Il ne s'opposera pas à l'établissement des Anglais sur son territoire ; mais ils devront reconnaître sa royauté. Déjà en 1837, le capitaine Fitzrey, du vaisseau de S. M. le *Beagle*, eut une altercation avec lui, refusant de reconnaître sa royauté. Il a répondu en faisant valoir ses titres à la souveraineté de la Nouvelle-Zélande et de Nusheva. Il est né en Angleterre d'un Français qui avait émigré pendant la révolution française. Elevé à Oxford, il a épousé la fille d'un prélat qui partage avec lui les honneurs de la royauté. Il a été attaché à la légation de France, et il a toujours eu la protection des exilés royaux français. Il est personnellement connu du roi des Français ; il l'était du feu roi Guillaume ; il se proposait de leur envoyer à tous deux sa protestation contre la conduite du capitaine Fitzrey. Pendant la résidence de M. Vaughan à Washington, en qualité de ministre anglais, le baron de Thierry y avait passé quelques mois. Le baron avait beaucoup de succès dans la société, surtout à cause de son talent musical.

*** On vient de mettre en vente chez MM. Nicou-Choron et Canaux le premier numéro du *Répertoire de l'organiste*, publié par M. Dietsch, maître de chapelle de Saint-Eustache. Ce recueil nous paraît destiné à un grand succès, car il est composé par un artiste d'un mérite reconnu et très élevé.

*** CONCERTS SAINT-HONORÉ. — Chaque jour voit accroître l'importance et l'utilité des concerts Saint-Honoré. Cette institution toute d'art, que M. Valentino dirige avec un rare talent, met au grand jour tous les chefs-d'œuvres des plus grands maîtres : Beethoven, Haydn, Mozart, Gluck, Weber, etc., viennent tour à tour enlever les suffrages des amateurs de la bonne musique. Avant-hier, vendredi, M. Valentino a fait exécuter la symphonie en *la*, de Beethoven, et les ouvertures du *Serment* et de *Guillaume Tell*. L'admirable exécution de ces ouvertures a excité les plus vifs applaudissements. Lundi prochain, on entendra la symphonie pastorale de Beethoven, qui sera exécutée pour la première fois.

*** L'*Histoire de Napoléon*, par M. Alexandre Dumas, est une véritable épopée en prose. Dans ces pages rapides, la vie merveilleuse du héros des temps modernes est présentée à l'admiration de la postérité avec une énergie, une chaleur entrainantes, mais aussi avec une noble et franche indépendance, une consciencieuse critique des fautes qui ont amené la chute du plus grand des conquérants. Un tel livre manquait. En l'écrivant, Alexandre Dumas a beaucoup fait pour sa gloire littéraire. C'est une œuvre qui restera.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Dijon.* — Le concert que la Société philharmonique a donné le 14 décembre a été très brillant et plein d'intérêt. L'orchestre, conduit par son habile chef, M. Hustache, a exécuté les ouvertures de *la Gazza*, de *Marie*, de *Mazaniello*. M. et madame Th. Labarre ont excité le plus vif intérêt, l'un par son talent si élevé sur la harpe, l'autre par sa voix pure, expressive, et pleine de charme. Madame Labarre a surtout produit un grand effet dans la cavatine de *Robert-le-Diable — Grâce*, etc. Nous nous plaisons à rendre hommage au talent de M. Hustache, au zèle éclairé de M. de Cléry et des autres amateurs ou artistes qui ont fondé et qui soutiennent avec persévérance la Société philharmonique de Dijon.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Liége.* — *La Juive* vient de reparaître sur notre scène et le plus grand succès a accueilli ce bel opéra de M. Halevy, qui a du reste été exécuté d'une manière fort satisfaisante. M. Alexandre Bernard, le premier ténor, chargé du rôle d'Eléazar, l'a rempli très honorablement. On a applaudi la belle voix et le chant si expressif et si dramatique de M. Alexandre Bernard ; à côté de lui, mademoiselle Eugénie Dupuis, qui avait consenti à se charger du rôle d'Eudoxie, a accompli cet acte de complaisance avec conscience et talent.

*** *Cambrai.* — Le concert donné par M. Bouly et ses deux cent cinquante élèves a surpassé toutes les espérances. Les nombreux auditeurs ont payé un juste tribut d'applaudissements à l'infatigable et dévoué directeur, qui a doté Cambrai d'une école remarquable par l'intelligence des élèves, la décence de leur tenue, et l'accord qui règne entre cette masse d'individus d'âges opposés et de professions différentes. En rapportant ces éloges et en y souscrivant entièrement, la *Gazette musicale* doit cependant faire remarquer que M. Bouly a le tort de ne suivre aucune des méthodes recommandées pour l'enseignement des masses, et qu'il est à craindre que ces premiers et bons résultats ne soient pas d'une longue durée. C'est notre expérience qui nous engage à adresser à M. Bouly cette remarque et à lui conseiller d'adopter une méthode régulière et éprouvée par la pratique.

*** *Bruxelles.* — La direction de ce théâtre déploie une activité très louable. Après nous avoir donné, depuis le retour de madame Casimir, *l'Italienne à Alger*, *l'Ambassadrice*, on répète *Régine* et *les Treize*. Pour l'année prochaine, on a déjà engagé mademoiselle Klotz et M. Wimphen, du théâtre de Lille.

*** *Vienne.* — Le fils de Mozart a joué récemment dans les salons de la fabrique de M. Streicher, devant l'archiduc Stéphan d'Autriche. Ce prince a témoigné sa satisfaction du beau talent du fils de l'illustre compositeur ; il a fait l'acquisition de plusieurs instruments de M. Streicher, et on croit généralement qu'il attachera M. Mozart fils à sa maison à titre de compositeur et de pianiste.

Le Directeur, MAURICE SCHLESINGER.

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

6e Année. — 1839. REVUE ET N° 72.

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS,

JOURNAL DES ARTISTES, DES AMATEURS ET DES THÉATRES;

REDIGÉE PAR MM. G. E. ANDERS, F. BENOIST, (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, CASTIL-BLAZE, PHILARETE CHASLES, F. DANJOU, ELWART, FETIS père (maitre de chapelle du roi des Belges) ÉDOUARD FÉTIS, AD. GUÉROULT, STEPHEN HELLER, EDME SAINT-HUGUÉ, JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, G. LEPIC, LISZT, MARX, CHARLES MERRUAU, EDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, H. PREVOST, L. RELLSTAB (rédacteur de la *Gazette de Berlin*), GEORGES SAND, ROBERT SCHUMANN, directeur de la *Nouvelle Gazette musicale de Leipzig*, J.-G. SEYFRIED (maitre de chapelle à Vienne), etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT A LA REVUE et GAZETTE MUSICALE.

Paris.	Départ.	Étrang.
3 m. 8	9 »	10 »
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	34 »	38 »

La Revue et Gazette Musicale paraît le dimanche et le jeudi de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la *Revue et Gazette Musicale de Paris*, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; et chez tous les marchands de musique de France.

Prix d'abonnement à la *Revue et Gazette Musicale*, 30 fr. par année.

IL SERA DONNÉ CHAQUE MOIS UNE LIVRAISON des *ARCHIVES CURIEUSES DE LA MUSIQUE*, et un *fac simile* de l'écriture de musiciens célèbres.

ANNONCES : 50 c. la ligne de 28 lettres.

Paris, Dimanche 29 décembre 1839.

SOMMAIRE. Concert de M. H. Reber; par A. Guéroult. — *Biographie*. F.-J. Haydn; par Fétis père (4e et dernier article). — Concert historique de la musique belge; par A. S. — C.-H. Plantade. — Soirée musicale de MM. Pleyel et Ce, audition du maestro Peri; par A. Morel. — Théâtre-Italien, 1re représentation d'*Inès de Castro*; par F. D. — Théâtre de la Renaissance, 1re représentation de *la Chaste Suzanne*. — Album Biancheri. — Nouvelles. — Annonces.

Pour satisfaire au désir qui nous a été exprimé par un grand nombre de nos abonnés de la province, nous ferons à la fin de décembre traite sur tous ceux dont l'abonnement finit à cette époque. Nous prions MM. les abonnés qui n'auraient pas l'intention de renouveler leur abonnement de nous en prévenir par lettre non affranchie, afin d'éviter la traite qui nous occasionne des frais.

La Gazette musicale donnera pendant l'année 1840 à ses abonnés, outre les deux feuilles par semaine pendant les mois d'hiver et une feuille pendant les mois de l'été :

1° Douze mélodies composées par MM. ROSSINI, MEYERBEER, HALEVY, PROCH, SCHUBERT, MASINI, Mlle PUGET, etc;

2° Des morceaux de piano composés par MM. CHOPIN, THALBERG, DOEHLER, MOSCHELES, KALKBRENNER, LISZT, MENDELSOHN, F. HUNTEN, STÉPHEN HELLER, E. WOLFF, etc.;

3° Plusieurs recueils des Archives curieuses de la musique;

4° Six portraits d'artistes célèbres, savoir : MM. DUPREZ, RUBINI, TAMBURINI, Mmes DAMOREAU, GARCIA, et Mlle PAULINE GARCIA;

5° Six fac-simile de l'écriture musicale de ROSSINI, MEYERBEER, AUBER, HALEVY, DONIZETTI et MENDELSOHN;

6° Plusieurs concerts seront offerts aux seuls abonnés, comme les cinq précédents que nous avons donnés en 1839. Le sixième aura lieu au mois de janvier prochain.

CONCERT DE M. HENRI REBER.

Un vif intérêt s'attachait à ce concert; car si depuis bientôt huit ans les compositions de M. Reber, trios, quatuors, valses, romances, sont goûtées et admirées des amateurs et des artistes, c'était la seconde fois que ce jeune compositeur comparaissait devant le public, ce juge compétent ou non, mais souverain et sans appel des mérites et des renommées en tout genre. Cette fois encore, un éclatant succès a accueilli les productions de M. Reber, et les applaudissements répétés d'un auditoire composé des plus grands noms de la musique, de la littérature et de la critique, ont

jouté une nouvelle sanction aux espérances que les amis intelligents de l'art musical ont placées depuis long-temps sur la tête de M. Reber. On a tant abusé des grands mots et des éloges emphatiques, que pour en écarter même l'apparence, nous nous priverons du plaisir de résumer notre opinion en quatre mots. Aussi bien ne suffit-il point d'une formule banale qu'on jette aujourd'hui à la tête du premier venu, pour caractériser un talent de cette importance, et nous demanderons au lecteur la permission de lui exposer avec quelque détail la manière dont nous considérons le talent de M. Reber, le but que cet artiste semble poursuivre, et la place qu'il paraît destiné à occuper dans le mouvement musical de notre époque.

Il me serait difficile, je l'avouerai, de donner une idée du talent de M. Reber sans m'occuper en même temps de M. Berlioz. Ils sont jeunes tous les deux; entre tous les compositeurs dont le succès populaire du théâtre n'a point encore consacré la renommée, il n'est point de noms qui éveillent plus d'idées ou d'espérances; ils suivent tous deux avec un grand talent deux routes opposées; enfin, comme s'il ne suffisait pas de tant de points de contact, ils donnent leur concert à huit jours de distance; aussi, en présence de ces deux appels adressés au monde musical, ne me paraît-il guère possible de scinder la question d'art qui résulte forcément du rapprochement de deux bannières dont les couleurs sont si différentes.

M. Berlioz est le chef avoué de ce qu'on pourrait, à défaut d'un mot meilleur, appeler l'école romantique en musique. Il aspire ouvertement, et par la critique et par la création directe, à renouveler de fond en comble les formes aussi bien que la poétique de l'art. Sous ce rapport il y a une analogie qui touche à l'identité entre le rôle musical de M. Berlioz et le rôle littéraire de M. Hugo. Je ne sais pas s'il a jamais existé entre deux hommes un parallélisme plus rigoureux. Tous deux veulent régénérer l'art; les critiques et les théories que M. Hugo développe dans ses préfaces, M. Berlioz les expose dans ses feuilletons, et si M. Hugo et ses disciples font le procès au siècle de Louis XIV, moins Corneille, toute l'école italienne et plusieurs des noms les plus respectés de l'école allemande sont mis sur la sellette par les admirateurs de M. Berlioz; Gluck et Beethoven sont seuls exceptés de l'anathème. Mais, chose vraiment curieuse, c'est que la similitude n'est pas seulement dans les positions, elle est aussi dans le caractère, dans le génie, dans les doctrines. Doués tous deux d'une volonté à toute épreuve, ils empruntent volontiers leurs inspirations à la mythologie du sabbat moderne; les djinns, les sorcières, en un mot le merveilleux fantastique les attire et les séduit également. Tous deux ils ont voulu modifier les formes du langage poétique ou musical, et si M. Hugo s'est plaint de la monotonie de l'alexandrin, s'il a voulu briser les vers, s'il a fondé de grandes espérances sur le déplacement de la césure et sur l'enjambement, M. Berlioz ne s'est point fait faute d'anathématiser la carrure des phrases, la régularité des formes musicales, et il a mis une grande importance à rompre la symétrie du dessin mélodique. C'est vers le côté plastique de l'art, vers la forme, qu'ils ont dirigé tous deux toutes les forces de leur esprit révolutionnaire. Ils se ressemblent encore en cela que leurs œuvres, pleines de beautés énergiques et de bizarreries choquantes, excitent dans le public plus de controverses encore que de sympathies. Les plus grandes hauteurs de leur génie ont toujours quelque chose de sauvage et d'escarpé. On dirait une de ces cimes volcaniques à formes étranges, dont le front caché dans les nuages ne s'attiédit jamais sous les rayons dorés du soleil, où les fleurs ne poussent point, où jamais le gracieux babil des oiseaux ne se fait entendre, où rien ne rappelle ce calme voluptueux, cette nature riante, cet abandon fortuné dont la clémence du ciel a doté des climats plus heureux.

La route suivie par M. Reber est toute différente. Sans prétendre à la gloire de révolutionner l'art, il s'est contenté de l'étudier à fond, de lier intime connaissance avec tous les grands hommes qui l'ont illustré jusqu'à ce jour; puis cette préparation achevée, parfaitement maître d'une langue étudiée dans les meilleurs modèles, il s'est efforcé de traduire dans cette langue toujours jeune des hommes de génie, tous les chants, toutes les inspirations qu'il sentait murmurer au fond de son cœur; aussi a-t-il fait tout simplement des choses charmantes sur lesquelles on ne trouve guère à disputer, mais qui émeuvent, qui touchent, qui remuent. Musicien profondément instruit, au dire des juges les plus compétents, il est doué par-dessus tout de cette verve sympathique sans laquelle il n'est point, même pour le génie, de succès vrai et durable, ou, pour mieux dire, sans laquelle il n'est point de génie. Loin donc d'arborer une nouvelle bannière, M. Reber essaie de toutes ses forces de se rattacher à cette glorieuse tradition à laquelle appartiennent Hændel, Haydn, Mozart, Gluck, Beethoven. On pourrait même croire que par une réaction de circonstance, et comme pour protester contre les écarts où le génie aventureux de Beethoven a fait tomber ses imitateurs, M. Reber a recherché de préférence ces formes si pures, si limpides, si calmes, où se complaît le génie de Haydn. Sa seconde symphonie en *ut* majeur a surtout ce caractère, et pour notre part nous ne saurions trop le louer de cette tendance. En musique comme en politique, le plus grand courage aujourd'hui, c'est d'oser avoir du bon-sens, du calme, de la modération, de la logique. Qu'un écrivain osât écrire quelques dures vérités à l'époque où sa franchise pouvait l'envoyer à la Bastille, c'était du courage; mais aujourd'hui que tous les pouvoirs publics sont chaque jour vilipendés, insultés, charivarisés, c'est, il faut en convenir, faire du courage à bon marché que d'ajouter une insulte à toutes celles qu'on leur prodigue chaque matin; et de même aujourd'hui que, pour un certain monde, Haydn est un *bonhomme*, et Mozart *le premier des musiciens médiocres*, il y a un courage réel, et il faut avoir pleine conscience de sa force pour ne demander le succès qu'aux moyens les plus légitimes de l'art, pour renoncer au galimatias qui jette de la poudre aux yeux des ignorants, ou aux effets risqués qui seuls peuvent mettre en vibration les nerfs de certains critiques. Car, il faut bien le reconnaître, il existe à Paris une classe de jugeurs de profession qui savent la musique, mais qui ne l'aiment pas; qui, à force d'en entendre matin et soir, et de la plus mauvaise, ont fini par ressembler à ces gastronomes émérites qui, d'indigestion en indigestion, en sont venus à n'avoir plus ni faim ni soif, et dont le palais émoussé ne perçoit plus d'autres saveurs que celles du piment, du poivre et du gingembre. Pour ces jugeurs-là M. Reber ne sera vraisemblablement qu'un musicien médiocre, et je l'en félicite de tout mon cœur. Je le féliciterai surtout d'avoir compris que la forme, quelle que soit son importance dans l'art, ne peut pas être modifiée directement, qu'elle ne doit être que le vêtement de la pensée, que l'émanation du sentiment intime, et que toute modification de la forme pour elle-même n'est qu'une œuvre secondaire à la fois et dangereuse, dont il n'y a peut-être pas d'exemple qu'un grand artiste se soit sérieusement préoccupé. La forme ne se cherche pas, elle se trouve; elle vient tout naturellement à la suite de l'idée, elle est d'autant plus parfaite qu'elle est plus subordonnée à la pensée qu'elle doit mettre en relief. Voyez M. Hugo, est-il jamais plus éloquent que lorsqu'il parle la langue de tout le monde, que lorsqu'il oublie et la césure et l'enjambement? Voyez M. Berlioz composant sa magnifique introduction d'Harold, et tant d'autres beaux

morceaux ; dès qu'il oublie d'être extraordinaire il devient grand :

L'esprit qu'on veut avoir gâte celui qu'on a.

Mais il est temps d'arriver au concert, objet principal de cet article. Le programme se composait de deux symphonies, l'une en *ré mineur*, l'autre en *ut majeur*, d'un *Ave Maria* pour voix seules, d'un chœur de pirates, d'une scène de *Charles-Martel*, avec chœurs, dite par Massol, et de romances chantées par Roger. Musique instrumentale, musique religieuse, opéra sérieux, opéra-comique, musique de salon, le programme était composé de manière que le compositeur pût montrer toute l'étendue de ses ressources. Toutefois, nous aurions mieux aimé qu'on supprimât les romances ; quelque gracieux et frais que soient des morceaux de ce gen e, ils produisent rarement tout leur effet dans une grande salle à côté de compositions plus vastes. Nous devons dire toutefois que le public n'a pas été de notre avis, et que les romances de M. Reber ont été vivement applaudies. L'*Ave Maria*, qui est d'un caractère naïf et religieux, l'aurait été bien davantage sans l'effroyable exécution qui l'a défiguré. On ne conçoit pas qu'on puisse chanter si mal que cela à Paris : mauvaise respiration, aucun sentiment du rhythme, et puis des *contralti* qui prononcent : Avè Marèia. C'est à faire frémir. Il nous a paru aussi que le mouvement avait été pris un peu lentement. Ces diverses causes n'ont pas permis au public d'apprécier tout le charme de ce morceau que nous connaissions déjà, et dont une exécution moins incomplète eût mieux fait comprendre le caractère simple et tendre, si convenable dans une invocation adressée à la reine des anges.

Le chœur des pirates, morceau plein de verve et énergiquement rhythmé, appartient au genre de l'opéra-comique. Bien que ce genre ne soit pas celui que nous préférons, il faut bien reconnaître qu'un pareil morceau aurait, au théâtre de la Bourse, un succès de vogue ; le public charmé a voulu l'entendre une seconde fois.

Nous arrivons maintenant à des compositions d'un ordre plus relevé, et dans lequel les ressources et la portée d'un artiste se font plus directement comprendre. La scène de Charles-Martel était, pour le compositeur, un motif heureux. L'armée qui s'avance au-devant des Sarrasins au cri de : Dieu le veut ! Charles exhortant ses guerriers, les femmes qui craignent et qui gémissent, les hommes qui les encouragent, enfin une prière adressée par Charles au dieu des chrétiens, prière suivie du cri de guerre ; cette scène, bien conçue et bien coupée, offrait un cadre varié que le compositeur a su remplir avec un rare et beau talent. Elle débute par une marche instrumentale à laquelle se mêlent successivement les diverses entrées du chœur jusqu'à l'explosion qui précède l'invocation de Charles. Cette invocation, dite par Duprez, serait de l'effet le plus grandiose ; elle est empreinte d'une grande noblesse ; c'est bien la prière d'un roi, d'un héros qui ne s'humilie que devant le roi des rois. Le cri de guerre, poussé ensuite par Charles et répété par le c œur tout entier, convenait mieux à la voix âpre et mordante de Massol ; il a électrisé l'assemblée.

La première symphonie en *ré* mineur n'était pas encore connue du public, quoiqu'elle ait été composée antérieurement à celle en *ut* majeur. L'introduction, qui est un 3/8 d'un caractère sombre et mélancolique, le menuet, espèce de bourrée d'Auvergne, écrit de verve d'un bout à l'autre, et le finale, ont été particulièrement goûtés. Le menuet surtout, pétillant d'esprit et de grâce, a été unanimement redemandé. Nous reprocherions à l'andante quelques longueurs, si la perfection et l'exquise mesure qui ont présidé à la conception de la symphonie en *ut* majeur ne nous faisaient comprendre l'inutilité de notre remarque. En effet, la différence qu'on peut établir entre ces deux symphonies, c'est que dans la première M. Reber s'abandonne davantage au caprice de son inspiration, tandis qu'il la gouverne davantage, qu'il se possède bien plus dans la seconde. Ici, vous trouvez un ordre, un plan, une architecture, si l'on peut parler ainsi, une distribution sûre et lumineuse qu'Haydn n'aurait pas désavouée, et qui s'allie sans effort à une richesse de détails, à une profusion d'inspirations accessoires qui appartiennent en propre à l'art moderne. Cette symphonie est, à mon sens, un chef-d'œuvre de grâce, de vigueur, de franchise et de mélodie, et l'on comprendra mieux tout le cas que j'en fais si je dis qu'Haydn ou que Mozart n'auraient pas dédaigné de la signer. Je sais bien que c'est là un éloge fort mince pour les amateurs d'émotions qui déjeunent de l'orage de la symphonie pastorale, qui soupent du finale de la symphonie en *ut* mineur, et qui engraissent d'ennui sous le feu des plus foudroyants effets de Beethoven ; mais, moi, j'estime l'éloge considérable et je m'y tiens.

En effet, si quelque chose me séduit dans les compositions de M. Reber, c'est le don de la mélodie naïve, gracieuse et spirituelle, reflet charmant d'Haydn et de Mozart dont le public a depuis long-temps perdu le sens, beautés exquises et suaves auxquelles il a besoin d'être ramené par quelque homme d'un talent assez fort pour oser être doux, assez robuste pour oser être gracieux, assez dramatique pour oser être naïf. J'entendais l'autre jour Baillot et Cramer exécuter ensemble les délicieuses sonates de Mozart ; ces inspirations les plus exquises peut-être du plus exquis des compositeurs, et tout en savourant ces divines beautés, tout en me prosternant devant l'indicible talent de ses merveilleux interprètes, je pensais à part moi que Mozart, s'il revenait au monde et qu'il voulût une seconde fois mettre au jour ses admirables sonates, ne trouverait pour les entendre qu'un public affamé d'effets, de contrastes, de dissonances, amoureux des éclats du trombone et du bugle, auquel on fait manger de la poudre fulminante et boire du vitriol, sans qu'il se doute qu'en dehors de toutes ces violences, bien loin de la pulmonie, des attaques de nerfs, des convulsions et des congestions cérébrales, il existe un art qu'on appelle la musique, qui, propre à exprimer les grandes et nobles passions, se complait aussi dans l'expression de ces vieux et doux sentiments qui sont encore aujourd'hui ce qu'ils étaient du temps d'Abraham, qui déteste la grimace, l'emphase, l'exagération, qui a des hymnes pour chanter le bonheur, le calme, la tendresse, et qui sait même donner une voix à ces sentiments délicats et mystérieux qui s'exhalent du fond des âmes d'élite comme le parfum des violettes du milieu des fleurs ; aussi je l'avouerai sans détour, si je me sens porté de cœur et d'inclination vers les compositions de M. Reber, si je désire le voir grandir et prendre possession de cette faveur que le public lui tient en réserve et lui promet déjà, c'est que je le crois assez fort pour ramener le public dans la seule route où l'art offre des plaisirs vrais et durables ; c'est qu'il a compris, au moins je l'espère, qu'à côté et au-dessus des inspirations auxquelles l'imagination seule donne naissance, il y a quelque chose de plus grand, l'art qui procède du cœur, cette source intarissable de toutes les grandes pensées.

Ad. Guéroult. (1)

(1) Les idées qui sont exposées dans cet article concernant l'école moderne sont peu conformes à celles du directeur et des principaux rédacteurs de la *Gazette musicale*; mais nous craindrions de dévier de la ligne d'impartialité dans laquelle nous marchons, si nous refusions d'admettre les opinions consciencieuses comme celle de notre collaborateur M. Guéroult.

(*Note du Directeur.*)

Biographies.

FRANÇOIS-JOSEPH HAYDN (1).

(Quatrième et dernier article [2].)

Une piété sincère était au fond du cœur de Haydn ; il rapportait à Dieu tous les triomphes de son génie. On trouve au commencement de toutes ses partitions originales ces mots : *In nomine Domini*, ou ceux-ci : *Soli Deo gloria*, et à la fin de toutes : *Laus Deo*. Lorsqu'au milieu de ses travaux il sentait son imagination se refroidir, ou que quelque difficulté l'arrêtait, il se levait de son piano, prenait son rosaire et le récitait. Il disait que toujours ce moyen lui avait réussi. Il laissa par son testament 12,000 florins aux deux fidèles domestiques qui l'avaient servi pendant les vingt dernières années de sa vie. Le reste de sa petite fortune, composé de 28,000 florins, de sa maison, de ses manuscrits et de son mobilier, devint la propriété d'un de ses parents, qui était maréchal ferrant. Ses manuscrits furent achetés par le prince Esterhazy ; le prince de Lichtenstein eut le vieux perroquet qui avait passé plus de quarante ans près de l'illustre compositeur, et le paya 1,400 florins (plus de 3,000 francs). On ignore qui eut sa montre ; elle lui avait été donnée par l'amiral Nelson qui, passant à Vienne, lui avait demandé en échange une des plumes dont il se servait.

Haydn est à juste titre considéré comme un des plus grands musiciens des temps modernes : ses ouvrages ont plus fait pour le développement des richesses de la musique instrumentale que les productions de plusieurs centaines d'autres artistes qui l'avaient précédé. Sa pensée ne se pique pas d'une originalité recherchée ; elle paraît même quelquefois d'une simplicité trop nue au premier aspect ; mais bientôt on s'aperçoit qu'elle a été conçue avec des développements qui en font une grande et belle chose. La lucidité y brille partout, et l'art le plus parfait se manifeste dans toutes les transformations de cette pensée, si simple en apparence, et dans leur enchaînement. Toujours abondant, sans être jamais diffus, Haydn a mieux connu que qui que ce soit les proportions convenables d'un morceau, en raison de la nature d'un thème ; jamais il ne laisse désirer quelque chose ; jamais il ne fait regretter qu'il n'ait pas fini plus tôt. Pour bien comprendre le mérite des symphonies et des quatuors de ce grand artiste, il faut savoir ce que ce genre de composition avait été entre les mains de ses devanciers, ou des contemporains de sa jeunesse ; il faut avoir examiné avec attention les quatuors et les symphonies d'Agrell, d'Aspelmaier, de Croener, de Filtz, de Harrer, de Hertel, de Léopold Hoffmann (de Vienne), de Scheibe, de Seiffert, de Werner, de Zach et d'autres. Bien que non dépourvus de mérite, les ouvrages de ces musiciens semblent être tous jetés dans le même moule ; ce sont toujours les mêmes formes, les mêmes dispositions, le même ordre dans le retour des idées, et les thèmes mêmes ont tant d'analogie, qu'il est à peu près impossible de distinguer le style de l'un de celui de l'autre. Un compositeur italien, nommé *Sammartini*, paraît seul avoir exercé quelque influence sur la direction des idées de Haydn dans sa jeunesse. Celui-là était un homme de génie ; mais il était si peu soigneux de sa gloire ; il avait tant de hâte dans sa manière d'écrire ; il a produit une si grande quantité de symphonies, de quatuors, de trios, et de compositions de tout genre, qu'il n'a pu qu'en ébaucher la facture, et qu'il n'a point tiré de ses heureuses facultés le fruit qu'on aurait pu en attendre : le nombre des morceaux sortis de sa plume surpasse *deux mille*. Haydn avait entendu des symphonies de Sammartini dans sa jeunesse, et avait été frappé de l'élégance des idées qui y sont répandues à profusion, et de la clarté du style. Il y a lieu de croire qu'il les prit d'abord pour modèles ; mais bientôt son génie s'éleva plus haut, et le cachet de son individualité s'imprima si bien à tout ce qui sortit de sa main, qu'on oublia son point de départ. Ses premières sonates de piano, ses premiers trios, ses premiers quatuors, ses premières symphonies ont peu d'étendue ; mais dans leurs proportions, on aperçoit déjà un plan complet, une grande netteté de pensée, enfin une rare élégance de formes. Vient ensuite un curieux et intéressant spectacle : celui de l'agrandissement progressif des idées de l'artiste qui l'a conduit par degrés aux douze grandes symphonies de Londres, et aux cinquante derniers quatuors, modèles admirables de conception et de facture.

Dans la musique instrumentale, les compositions de Haydn brillent de je ne sais quel sentiment pur, vrai, naturel, qui ne se trouve point ailleurs. Mozart est plus passionné, plus entraînant ; Beethoven a plus de fougue, plus d'énergie, plus de fantaisie ; mais personne n'a ce charme doux et tranquille, cette facilité d'énonciation, ce cachet d'une âme pure, qui se manifestent dans les œuvres de ce grand homme. Nonobstant les transformations que l'art a déjà subies, et celles qui l'attendent encore, les productions de Haydn resteront toujours aux yeux des connaisseurs comme des types d'un genre de beautés impérissables. Malheur à l'artiste qui demeurerait insensible à ces beautés, séduit par des formes plus nouvelles ! Celui-là serait sans nul doute un homme borné dans ses facultés de sentir et de juger. De telles œuvres ne sont destinées à vieillir que pour l'ignorance et la prévention.

Haydn a écrit pour le théâtre cinq opéras allemands et quatorze opéras italiens : la nature ne l'avait pas créé pour s'élever dans ce genre de compositions à la hauteur où il est parvenu dans la musique instrumentale. Ses mélodies ne manquent ni de grâce ni de suavité, mais le sentiment dramatique y est faible, et tout démontre, même dans ses meilleurs opéras, qu'il n'entrait qu'avec difficulté dans l'esprit de la scène. Pour être lui-même, il avait besoin de jouir de toute la liberté de son génie, et de n'avoir point d'entraves. Lui-même s'était rendu justice à cet égard dans sa vieillesse, et avouait qu'il avait été inférieur à lui-même lorsqu'il avait écrit pour le théâtre (1).

Dans la musique d'église, Haydn ne s'est élevé au-dessus de ses contemporains que par des détails de facture et les agréments des mélodies ; quant au style général de ce genre de composition, il n'y a point porté de grandes vues pour l'approprier à son objet et le rendre digne de la ma-

(1) Extrait de la *Biographie universelle des musiciens*, par Fétis.

(2) Voyez la *Revue et Gazette musicale de Paris*, année 1839, numéros 67, 69, 71.

(1) Il ne sera pas inutile de faire voir à ce sujet la fausseté d'une anecdote rapportée par Framery et Le Breton, dans leurs notices historiques sur Haydn. Voici comment s'exprime le dernier de ces biographes :

« Pendant qu'Haydn était absent pour remplir une mission, le quartier qu'il habitait dans la ville d'Eisenstadt fut entièrement consumé par les flammes. Haydn y perdit avec sa maison tout ce qu'elle contenait. Le prince ordonna sur-le-champ de lui en faire rebâtir une pareille au même endroit, et il chargea M. Pleyel du soin de remplacer les meubles, le linge, les ustensiles, tout enfin ce que l'incendie avait dévoré, par des effets exactement semblables. Le disciple exécuta l'ordre avec autant d'activité que de zèle ; et quand Haydn revint, instruit du désastre d'Eisenstadt, et désolé du sien, il crut un instant que sa maison avait été épargnée comme par miracle. La reconnaissance succéda à la surprise ; mais l'unique partition de son *Armide*, qu'il préférait avec raison à tous ses autres opéras, avait péri, et rien ne pouvait le consoler de ce malheur,

jesté de l'église. Le caractère religieux y manque; non qu'Haydn, dont l'âme était pieuse, n'ait eu l'intention de l'y mettre; mais tout ce qu'il avait entendu et exécuté lui-même depuis son enfance était composé dans un système uniforme où le caractère de la musique mondaine était admis. Il a suivi la route qui lui était tracée, au lieu de s'en frayer une nouvelle, et ne s'est distingué des autres compositeurs de musique d'église de son temps que par les qualités de son talent. Les messes de Haydn sont toutes agréables; on les entend avec plaisir, mais elles n'élèvent point l'âme.

Dans ses oratorios et ses cantates il s'est acquis une juste célébrité, quoiqu'il soit resté inférieur à Handel dans les chœurs, sous le rapport de l'élévation des idées et de la grandeur du style. Son premier ouvrage en ce genre fut *le Retour de Tobie* : il l'écrivit dans sa jeunesse. Plus tard, il en comprit les défauts, et le retoucha; mais il ne parvint jamais à en faire une composition remarquable. *La Création du monde* est ce qu'il a fait de mieux en ce genre : elle renferme des beautés de premier ordre. On sait quel a été le succès de cet ouvrage, qui restera toujours comme un des beaux monuments de l'art. Moins nerveux, moins énergique, l'oratorio des *Quatre Saisons* fut le dernier soupir du talent de Haydn. Des éclairs de génie s'y font encore remarquer, mais on y sent en général la vieillesse de l'auteur.

La fécondité de Haydn ne peut s'expliquer que par l'assiduité régulière de travail qu'il a conservée toute sa vie, comme on l'a vu précédemment. Le nombre de ses ouvrages est si considérable, qu'il n'en avait pas lui-même conservé un souvenir exact dans sa vieillesse. La liste qu'il en a remise à Carpani pour ses mémoires renferme 118 symphonies, 163 morceaux pour le baryton, 30 divertissements pour divers instruments, 15 concertos, 19 messes, 4 offertoires, 1 *Te Deum*, 1 *Stabat mater*, 6 motets et chœurs d'église, 83 quatuors pour 2 violons, alto et basse, 44 sonates pour piano avec et sans accompagnement, 4 concertos pour orgue et pour clavecin, 12 divertissements, fantaisies, caprices, etc., pour piano, 4 oratorios, 15 cantates à trois et à quatre voix, 8 opéras allemands, 14 opéras italiens, 42 allemandes, quelques chansons italiennes et des duos pour le chant, 39 canons à plusieurs voix, plusieurs chœurs, dont un célèbre intitulé *la Tempête*, 32 danses et menuets pour l'orchestre, 24 chansons et ballades anglaises, 366 chansons écossaises arrangées avec accompagnement d'orchestre ou de piano; une ouverture détachée pour le théâtre de Covent-Garden, à Londres; et quelques petites compositions de différents genres. En totalité, environ *huit cent compositions* grandes et petites.

FÉTIS père.

dont il n'osait pas même se plaindre, dans la crainte de paraître trop peu sensible à la générosité qui avait si noblement réparé toutes ses autres pertes. M. Pleyel, après avoir été l'agent des bontés du prince, devint à son tour le bienfaiteur de son maître. Par une infidélité heureuse, au moins dans le résultat, il avait fait copier furtivement toute la partition qu'Haydn ne communiquait à personne, et qu'il avait refusé positivement de lui confier. Cette faute, ou cet acte de prévoyance, rendit le bonheur à Joseph Haydn, dont le chagrin commençait à détruire la santé. »

Par malheur pour ce petit roman, l'incendie de la maison de Haydn eut lieu en 1774, et *Armide* ne fut écrit qu'en 1782. De plus, la partition originale de cet opéra se trouvait en 1810 à Vienne, entre les mains de l'entrepreneur du théâtre de la Porte de Carinthie; enfin, loin de considérer son *Armide* comme le meilleur de ses opéras, Haydn lui préférait *la Fedeltà premiata* et *l'Orlando paladino*. Tous les renseignements fournis à Framery et à Le Breton par Pleyel manquent d'exactitude.

CONCERT HISTORIQUE DE LA MUSIQUE BELGE (1)

. . . .

Une chose nous frappe, c'est qu'on soit demeuré si long temps sans s'inquiéter de ce que pouvait avoir été la musique aux époques antérieures. Tandis qu'on cherchait à reconstruire, d'après des ruines noircies, l'histoire des monuments; tandis qu'on frottait soigneusement chaque vieux tableau pour trouver une date oubliée sous la poussière séculaire, les œuvres musicales dormaient du sommeil des justes dans quelques collections d'obscurs amateurs. Choron fut le premier qui s'avisa de remettre en lumière d'antiques motets dans ses exercices de musique religieuse, et M. Fétis, qui s'occupait de recherches semblables dans le même temps, alla plus loin lorsqu'il appliqua ce travail d'exhumation artistique à tous les genres de compositions. Ce fut, si nos souvenirs ne nous trompent point, au mois d'avril 1832 qu'eut lieu à Paris le premier concert historique. Les moins érudits en musique savent que M. Fétis est le créateur de ces concerts, et le succès qu'ils ont eu à Paris. Celui de samedi dernier ne fera aucun tort à ses aînés, et il avait pour des Belges un attrait de plus, puisqu'il ne s'agissait là que de musique nationale. Dans le compte-rendu nous suivrons l'ordre du programme, et nous sommes d'autant plus naturellement portés à le faire, que, contrairement à de fâcheux usages, le programme de M. Fétis a été scrupuleusement suivi.

Gossec a inauguré la première partie par une *Chasse*, morceau d'une symphonie imitative composée en 1756. Gossec est né en 1733 à Vergnies, village du Hainaut, et fut élevé à Anvers. Placé comme enfant de chœur dans l'église cathédrale de cette ville, il y demeura jusqu'en 1751, époque à laquelle il partit pour Paris avec l'espoir de faire connaître ses premières compositions. Il eut la gloire, à ce que nous a appris M. Fétis, samedi dernier, de précéder le célèbre Haydn dans le genre de la symphonie, inconnu avant lui, et d'ouvrir de nouvelles routes aux musiciens futurs. La fortune de Gossec était en bon train quand la révolution française éclata. Les commotions sociales ne sont profitables ni aux arts ni aux artistes; Gossec se trouvait dans une assez fâcheuse situation, lorsqu'il conçut le plan d'un *Institut de musique* chargé de contribuer à l'embellissement des fêtes nationales. Doué d'un caractère fort doux, il fut cependant contraint de déployer un jour une énergie révolutionnaire que ses amis ne lui connaissaient pas. Nous demanderons à nos lecteurs la permission de rapporter à ce sujet, avec quelques détails, un fait qui offre une peinture bien caractéristique de l'une des plus singulières époques de l'histoire des peuples.

La scène se passe dans la salle même de la Convention, le 2 pluviose an III, c'est-à-dire le 21 janvier 1795. Les représentants sont à leurs places; la séance est ouverte. Tout-à-coup une musique douce et mélodieuse se fait entendre dans la tribune où se place l'*Institut national de musique*, les jours où ses services sont réclamés. Or, il ne faut pas oublier qu'au 21 janvier correspond l'anniversaire de la mort de Louis XVI. Un membre, après avoir écouté les premières mesures jouées par l'orchestre, se lève et réclame la parole avec force; la musique s'arrête. On prie l'interrupteur de monter à la tribune; il y paraît.

LE MEMBRE. Je demande si c'est la mort du tyran qu'on célèbre aujourd'hui; si c'est en sa faveur ou contre lui.... (Les cris : *à l'Abbaye!* se font entendre; on n'y allait pas par quatre chemins à la Convention, et nos honorables représentants qui s'offensent quelquefois d'interpellations très innocentes, devraient songer qu'on a fait d'assez grands

(1) Extrait de l'*Indépendant de Bruxelles* du 24 décembre.

progrès en fait d'indépendance parlementaire, puisque les interrupteurs ne les envoient point à *l'Amigo*). Le membre reprend : « Je ne crois pas qu'aucun de mes collègues prétende que j'aie rien dit contre ce que je lui dois à lui ou contre ce que je dois au peuple. J'ai seulement voulu demander si les musiciens, dans le morceau qu'ils viennent d'exécuter, avaient entendu déplorer la mort du tyran, ou bien célébrer l'anniversaire de cette journée. Je demande qu'ils s'expliquent.

L'Institut de musique, sommé de faire connaître ses intentions et de donner un témoignage public de son dévouement à la cause populaire, ne croit pas devoir se faire attendre; il prend pour se disculper le moyen le plus prompt comme étant le plus sûr en exécutant l'air *Ça ira* et plusieurs autres chants patriotiques auxquels se mêlent à chaque instant les cris de : *Vive la liberté! vive la république! vive la Convention!* Il n'y avait rien à répondre à une semblable profession de foi; cependant, pour ne laisser aucune arrière-pensée sur le patriotisme de ses musiciens et pour les affermir dans la possession de leurs places, le citoyen Gossec, leur chef, descend à la barre et demande la parole pour disculper l'Institut du reproche qu'on lui a fait. La parole lui est accordée; il commence en ces termes :

« Citoyens représentants, est-il possible qu'un doute aussi injurieux se soit élevé sur les intentions des artistes qui sont réunis dans cette enceinte, que ceux qui ont célébré la mort du tyran soient accusés de venir ici le pleurer? On se livrait aux douces émotions qu'inspire aux âmes sensibles le bonheur d'être délivré d'un tyran; de ces sons mélodieux on eût passé aux sons mâles de la musique guerrière, on eût célébré nos succès en Hollande et sur toutes nos frontières. Citoyens représentants, nous marcherons constamment pour *culbuter* les tyrans et non pour les plaindre. » D'unanimes applaudissements accompagnent ces paroles prononcées d'une voix émue. L'assemblée décide alors qu'elle ira en corps à la place de la Révolution pour achever de célébrer l'anniversaire du 21 janvier. Elle s'y rend, en effet, des discours sont prononcés, on tire le canon, et l'Institut national de musique épuise son répertoire d'airs populaires.

Gossec avoua plus tard qu'il avait eu peur un moment que le caractère trop mélancolique d'un morceau pris au hasard ne le fit arrêter comme suspect et ne lui fit perdre sa place, sinon sa tête.

La *Chasse*, exécutée samedi au concert historique, fut composée en 1756, à l'époque où Gossec dirigeait l'orchestre du fermier-général La Popelinière. Avant de commencer l'exécution de ce morceau, M. Fétis a appelé l'attention de ses auditeurs sur la ressemblance singulière qu'il offre avec l'ouverture du *Jeune Henri*, composée sur un sujet analogne. Cette ressemblance est grande, en effet, dans le dessin général du morceau et dans l'harmonie d'un grand nombre de passages, mais le public a paru croire que l'analogie consistait dans le retour d'un motif absolument identique, et en cela il s'est trompé. Le motif est bien effectivement le même, car c'est un air de trompe usité de temps immémorial dans la vénerie; ce qu'il y a de remarquable, c'est que les deux auteurs se soient rencontrés à ce point dans la manière de l'adapter à leur plan. Rarement celui qui invente une forme nouvelle pour l'art la conduit jusqu'au point le plus avancé de sa perfection. Gossec, créateur de la symphonie, tout en conservant le mérite de l'idée première, a été dépassé par ceux qui l'ont suivi, sans compter Beethoven; cependant on ne peut s'empêcher de reconnaître dans le fragment exécuté au *Concert historique* une habileté d'arrangement qui étonne quand on se reporte à l'époque à laquelle il a été composé.

De Gossec nous remontons à Adrien Willaert, c'est-à-dire vers 1545. Nous aurions préféré, pour notre part, que M. Fétis eût suivi l'ordre chronologique dans la succession des morceaux de son programme, mais le plus grand nombre des auditeurs n'était pas de notre avis, et trouvait que cette disposition avait jeté du froid sur le concert historique du XVIe siècle donné il y a trois ans. M. Fétis s'est vu forcé de se soumettre à l'opinion de la majorité, absolument comme s'il se fût agi d'une question gouvernementale. Adrien Willaert est né à Bruges. Il quitta sa patrie en 1518, à l'âge de vingt-sept ans, et se rendit d'abord à Rome, puis à Venise où il obtint la place de maître de chapelle de l'église Saint-Marc qui était considérée comme la seconde de l'Italie. Il eut la gloire de fonder une école d'où sont sortis les premiers maîtres de son temps. Zarlino, l'un d'eux, dont les ouvrages théoriques écrits sous la dictée de Willaert ont été pendant deux siècles la loi de la science musicale, s'exprime ainsi quelque part en parlant de son maître : « Dieu nous a concédé la grâce de faire naître de nos jours Adrien Willaert, véritablement un des plus habiles qui aient exercé la pratique de la musique, et qui, semblable à Pythagore, s'est attaché à lui donner l'éclat dont elle brille maintenant après avoir examiné tout ce qui la concerne et indiqué une infinité d'erreurs; enfin, qui a donné des préceptes pour composer toute espèce de musique et en a montré l'exemple dans ses propres ouvrages. » Un tel éloge donné par un compositeur italien à un musicien belge est significatif; on ne peut pas le supposer dicté par une prévention trop favorable. Willaert était donc digne de figurer dans un concert de musique belge. On a applaudi dans son madrigal à six voix sans accompagnement un sentiment mélodique très fin joint à une gracieuse naïveté des formes harmoniques.

Chaque jour voit prendre un nouveau développement au talent de madame Fauconnier Guelton, talent frais et jeune qui en est encore, heureusement, à sa période de croissance. Sa voix, douée de la faculté de provoquer l'émotion de l'auditeur par le seul caractère de son timbre, gagne en force et en souplesse. L'art se perfectionne chez elle et lui inspire, avec le pouvoir de les exécuter, un bon choix d'ornements. *La Jeune mourante*, élégie pour chant et piano avec accompagnement de clarinette-basse, composée par M. Benoît Fauconnier, est un morceau bien conçu dans lequel se manifeste une disposition naturelle pour le style dramatique; madame Fauconnier l'a chanté avec une double sollicitude d'artiste et d'épouse. La clarinette-basse est une nouvelle acquisition dans la nombreuse famille des instruments. M. Meyerbeer en a tiré un grand effet pour l'accompagnement d'un trio du cinquième acte des *Huguenots*, et s'ils comprennent bien l'emploi qu'ils en peuvent faire, les compositeurs le placeront par la suite dans leur orchestre tout en ménageant beaucoup ses apparitions. Si la musique n'était pas variable par essence, elle le serait devenue à cause des éléments qu'elle acquiert chaque jour et qui l'obligent pour ainsi dire à de continuelles révolutions. C'est le seul art dont il ne soit pas possible de fixer les limites. Le dessin, la perspective et le coloris étant donnés, la peinture n'a plus rien à gagner matériellement parlant; la preuve, c'est que depuis trois siècles qu'elle est définitivement constituée, ses premiers artistes ont été les plus habiles et demeurent des maîtres inimitables. La statuaire n'a fait que décroître si l'on compare ses produits d'aujourd'hui à ceux de l'antiquité. En musique, les nouvelles ressources acquises font naître fréquemment des forme inusitées auparavant. M. Sax a supérieurement joué sur la clarinette-basse l'accompagnement de *la Jeune mourante*.

Nous aimons si fort le changement que nous ne savons pas conserver aux choses le nom qui leur appartient. De-

puis assez long-temps on appelait *romances* des morceaux de musique d'un certain genre; cette dénomination est entièrement abandonnée. Nous avons entendu au concert historique trois mélodies, une méditation et une élégie de MM. Deglimes et Fauconnier. Autrefois on aurait annoncé plus modestement *cinq romances*. Pour peu que cette manie d'appliquer à tout les lois changeantes de la mode se continue, il faudra dire des principes qu'ils sont proscrits et non pas consacrés par l'usage. Des criques sévères pourraient reprocher à madame Fauconnier-Guelton d'avoir introduit un air italien de Donizetti dans un concert de musique belge, et cela par un petit mouvement de vanité féminine; nous n'aurons pas ce rigorisme. En la blâmant maintenant, nous nous mettrions en contradiction flagrante avec nous-mêmes, puisque nous avons malheureusement applaudi des mains et de la voix la cantatrice qui, dans cet air, a déployé une rare énergie d'expression.

Le *Salve mater*, hymne à cinq voix sans accompagnement, de Roland de Lassus, fut écrit par ce maître illustre pendant le séjour qu'il fit à Paris en 1571 (1). Le but de ce voyage en France n'est pas exactement connu, mais des écrivains dignes de foi assurent que Charles IX voulant apaiser au moyen de la musique les remords que lui causait le souvenir de la Saint-Barthélemy, appela auprès de lui le plus grand compositeur de son temps. Lassus allait à Paris pour la première fois; il le dit dans ce passage d'une épître au duc Guillaume de Bavière, datée de Paris le 7 juin 1571 : « Arrivé de Bavière à Paris que je brûlais de voir depuis long-temps, etc. » Il fut noblement reçu par Charles IX, qui lui fit de magnifiques présents, et en adressa ses remercîments au monarque dans une dédicace d'un ton très naïf; il dit : « Vous avez accueilli Orland d'une manière telle (plusieurs personnes en ont été témoins) qu'il peut se glorifier d'avoir reçu de vous plus d'honneurs et de preuves d'affabilité et de libéralité que la plupart de ceux qui, cette année, vinrent de l'étranger pour vous présenter leurs hommages. » Le *Salve mater* a produit moins d'effet au concert historique que n'en avait fait au commencement de la soirée le madrigal d'Adrien Willaert, non que ce ne soit aussi un excellent morceau, mais parce que plusieurs compositions modernes avaient été exécutées dans l'intervalle, et par suite de ce principe applicable en matière de concerts historiques comme en toute chose, qu'il faut procéder du simple au composé.

Le duo de *Phidias*, opéra inédit de M. Fétis, donne le désir que l'ouvrage soit achevé s'il ne l'est déjà, ou qu'il soit représenté si cette dernière supposition n'est pas sans fondement. Peu s'en est fallu que la musique théâtrale ne fût point représentée au concert historique par une des productions de notre Grétry. MM. Renaud et Albert devaient chanter le duo de la *Fausse magie;* une indisposition avérée de ce dernier aurait rendu l'exécution du morceau impossible si deux élèves du Conservatoire, MM. Mathieu et Cornelis, ne s'étaient chargés de l'apprendre à l'improviste. En les encourageant, le public n'a pas été indulgent, il a été juste.

L'orchestre du Conservatoire a exécuté avec un ensemble et une énergie irréprochables l'ouverture de *Marie de Brabant*, opéra de M. Hanssens jeune, destiné à être joué sur le Théâtre-Royal de Bruxelles. Ce morceau, rempli de combinaisons instrumentales très heureuses, ne pèche ni par l'invention ni par le nerf du style. On peut le considérer comme un présage favorable aux succès de l'œuvre de M. Hanssens.

A. S.

(1) Il y a ici une erreur historique qu'il importe de relever. En parlant du voyage d'*Orlando Lasso* à Paris, en 1571, l'auteur admet l'opinion accréditée que ce maître aurait été appelé par Charles IX pour composer, en signe des remords de ce prince pour le massacre de la Saint-Barthélemy, la musique des psaumes de la pénitence. L'écrivain de *l'Indépendant* n'a pas fait attention à la date du voyage d'*Orlando Lasso*, qui eut lieu en 1571, et par conséquent avant la Saint-Barthélemy.

(*Note du directeur.*)

C.-H. PLANTADE.

L'empressement que nous avons mis à publier l'article nécrologique inséré dans notre numéro du dimanche 22 du courant sur M. Plantade, récemment enlevé aux arts, nous a fait commettre quelques erreurs que nous croyons devoir rectifier.

Charles-Henri Plantade était né à Paris le 19 obtobre 1764, et non à Pontoise en 1767. — Ce n'est pas sous Matthieu, maître de chapelle de Versailles, qu'il fit ses premières études de composition, mais bien sous Langlé, habile professeur de ce temps. — M. Plantade jouissait des pensions qui lui étaient acquises par ses longs services tant comme maître et surintendant survivancier de la chapelle des rois Louis XVIII et Charles X, que comme professeur au Conservatoire de musique. Ces pensions avaient été réglées à la vérité avec toute la parcimonie dont l'administration n'use que trop souvent envers les artistes admis à la retraite; mais M. Plantade possédait en outre un revenu particulier suffisant pour lui procurer dans ses vieux jours une existence honorable.

Son service d'inhumation a eu lieu le samedi 21 de ce mois, à l'église Notre-Dame-de-Lorette, où un grand nombre d'artistes s'étaient réunis pour rendre un dernier hommage à sa mémoire. L'Opéra et le Conservatoire ont exécuté, sous la direction de M. Habeneck, des fragments de la dernière messe de *Requiem* de M. Cherubini, et un *Lacrymosa* arrangé par M. Panseron, sur une mélodie de Plantade; on doit payer un juste tribut d'éloges à M. Schneitzhoeffer pour le *Pie Jesu* qu'il avait composé sur le motif : *Te bien aimer, ô ma chère Zélie!* Il était difficile de tirer un plus heureux parti de cette mélodie dont l'orchestre exécutait seul le chœur accompagné d'un choral en contrepoint. Ce morceau a produit le plus grand effet sur le nombreux auditoire qui venait assister aux funérailles d'un artiste justement regretté.

SOIRÉE MUSICALE DE MM. PLEYEL ET Cie.

AUDITION DU MAESTRO PERI.

Mercredi de la semaine dernière, vers les neuf heures du soir, une longue file d'équipages tentait l'audacieuse escalade de la rue Rochechouart, qui n'a guère l'habitude des fêtes brillantes. Les voitures s'arrêtaient bientôt presqu'à l'entrée de la rue et pénétraient dans la cour d'un grand édifice où elles déposaient leur précieux chargement de femmes belles et parées et de cavaliers élégants. Deux escaliers conduisaient, par un chemin de tapis soyeux, la foule d'élite jusqu'à deux petits salons, espèces d'antichambres qui l'introduisaient enfin dans une grande et belle salle, légèrement elliptique à l'une de ses extrémités, décorée avec une simplicité riche et pleine de goût et toute resplendissante de la vive lumière de ses lustres aux mille bougies, sous les feux desquels étincelaient le satin des épaules blanches, l'or et le jais des chevelures blondes et brunes.

On était chez MM. Pleyel et Ce, dans la salle de concert

attenante aux vastes ateliers que ces habiles facteurs ont fait construire récemment dans cette rue pour pouvoir convenablement loger les deux à trois cents ouvriers qu'ils emploient. MM. Pleyel, pour inaugurer dignement leur salle élégante, avaient appelé tout ce que la haute société, les lettres et les arts, la musique surtout, renferment de plus éminent, et offraient à ce brillant auditoire une soirée musicale à laquelle concouraient plusieurs talents de renom.

Comme de raison, c'est le piano qui devait être le roi d'une fête donnée par des facteurs de pianos, et c'est le pianiste Kalkbrenner, associé de la maison Pleyel, qui a dû nécessairement en faire les honneurs. Nous avons donc eu force musique de piano, des fantaisies, des études, et même un morceau pour huit pianos à trente-deux mains.

On connait le mot attribué à l'illustre directeur de notre Conservatoire de musique sur la harpe: *Il n'y a rien de plus mauvais qu'oune harpe, si ce n'est deux harpes.* A Dieu ne plaise que nous ne vuolions en faire l'application au piano, instrument pour lequel nous professons l'estime la plus haute et que nous regardons comme un des principaux moteurs des immenses progrès que l'art musical a faits dans les cinquante dernières années! Voici comment nous *arrangerions pour le piano* le mot de M. Chérubini: Il n'y a rien de meilleur qu'un piano, mais deux pianos ne sont pas aussi bons qu'un piano; quatre, six, huit pianos, etc., valent encore moins. Pour cet instrument, en effet, contrairement à ce qui arrive pour tous les autres, la puissance d'expression décroît à mesure qu'on en réunit un plus grand nombre et qu'on multiplie les exécutants. C'est une erreur de croire que plusieurs pianos, touchés simultanément, puissent jamais arriver à produire un effet comparable à celui d'une masse d'instruments à cordes ou à vent, et supposez que l'on pût construire une salle aussi vaste que le Champ-de-Mars, on aurait beau y rassembler tous les pianos que Paris renferme (Dieu seul en sait le nombre!) et organiser des bataillons de pianistes pour en jouer, que l'on ne parviendrait pas à balancer l'effet de l'orchestre le plus modeste, de celui du Vaudeville ou du Gymnase (dramatique et non musical).

Nous dirons donc que nous avons été fort peu charmés du morceau à huit pianos. Nous préférons de beaucoup les études de M. Kalkbrenner, composées et exécutées par lui, bien que nous n'ayons pu nous empêcher de désirer un peu plus de chaleur, soit dans la composition, soit dans l'exécution. Un duo de cor et de piano, par MM. Gallay et Kalkbrenner, a fait le plus grand plaisir. On a vivement applaudi aussi un solo de violoncelle par Franchomme. Là aussi on pourrait désirer un peu plus de chaleur, mais il serait impossible de rencontrer une perfection plus grande. L'espèce de polonaise en *la* mineur que M. Franchomme a jouée est très agréable, seulement nous n'approuvons pas une glissade qui y revient plusieurs fois et qui ne nous paraît pas de très bon goût.

Le chant n'avait pas été oublié, et a occupé une place distinguée dans cette soirée. M. et madame Perugini ont dit le trio de *la Gazza Ladra*, avec un amateur qui a chanté ensuite un air de *Parisina*. Des applaudissements qui n'étaient pas seulement une vaine formule de politesse les ont accueillis tous les trois. Geraldi a dit ensuite avec sa supériorité ordinaire son morceau de vogue pour cet hiver, *l'Ange déchu*, la meilleure composition qu'ait encore écrite jusqu'à présent M. Adolphe Vogel. Le succès de M. Geraldi a été très grand, trop grand même puisqu'on lui a demandé un autre morceau, et que ce morceau a été l'air de *Guillaume Tell* prêt à abattre la pomme sur la tête de son fils. Quoi donc! direz-vous, Geraldi ne chante-t-il pas admirablement cette belle musique? Sans doute; mais un artiste comme lui devrait sentir que c'est une profanation de dire cet air en supprimant l'accompagnement si expressif des violoncelles, presque aussi indispensable que le chant, et en le remplaçant par un accompagnement en sextolets d'une vulgarité désespérante. Heureusement que M. Geraldi avait en quelque sorte expié ce tort à l'avance en chantant avec beaucoup de largeur un air de *Haendel*.

Comme on le voit, nous n'avons pas voulu nous départir de nos droits de critique, même pour une soirée priée. Pour rentrer dans la louange sans aucune restriction, nous parlerons en finissant des excellents pianos de MM. Pleyel, dont chacun a admiré le son plein et moelleux, et dont les exécutants apprécient non moins le mécanisme à la fois solide et facile. Les pianos de M. Pleyel et le charmant petit temple qu'ils ont élevé à la musique de chambre feront bientôt rivaliser avantageusement la rue Rochechouart avec les rues du Mail et de la Victoire.

Le même jour, presque à la même heure, un salon du faubourg Saint-Germain, bien connu par la gracieuse hospitalité que les arts et la musique surtout y reçoivent, s'ouvrait pour une séance musicale de beaucoup d'intérêt qui avait même attardé une partie de l'auditoire de MM. Pleyel et Comp^e. *La Gazette musicale* a annoncé dans le temps à ses lecteurs le succès brillant obtenu à Turin par le maestro Achille Peri, dans un opéra en deux actes fait sur le charmant vaudeville de *la Visite à Bedlam*. Le maestro Peri est arrivé parmi nous avec la partition de cet ouvrage, et avec une nouvelle partition presque achevée sur un poëme du librettiste italien si renommé M. Cammarano, et c'est à une audition des principaux morceaux de son premier opéra qu'une réunion choisie composée de juges compétents avait été conviée. On a entendu un duo, un terzetto, et deux finales. Ces quatre morceaux ont fait le plus grand plaisir, et donné la meilleure opinion du reste de l'ouvrage. On a trouvé en général que le maestro Peri, tout en restant Italien et sans rien perdre de cette abondance mélodique qui distingue les productions de ses compatriotes, avait trouvé moyen de se germaniser en empruntant à l'école allemande quelque chose de son harmonie savante, de son instrumentation habile et de sa facture consciencieuse. M. Scribe, qui était présent, a félicité le jeune compositeur sur le bonheur avec lequel il avait su rendre les situations les plus importantes de son vaudeville, et le vœu unanime de l'assistance était de pouvoir bientôt applaudir cet ouvrage au Théâtre-Italien.

Auguste Morel.

THÉATRE-ITALIEN.

INÈS DE CASTRO.

Musique de M. Persiani.

(Première représentation.)

Voici un *libretto* dans lequel abondent des émotions les plus pathétiques, les événements les plus terribles, et les situations les plus dramatiques. Cette fois, le compositeur ne saurait alléguer la froideur du poëme pour excuser l'insuffisance de son œuvre, et cependant jamais on n'a imaginé pour un pareil sujet une musique plus décolorée, plus insipide, plus dénuée de toute expression convenable. Cet arrêt peut paraître sévère, mais il est impartial, et toute l'indulgence possible ne saurait trouver des paroles d'éloges pour l'ouvrage que le maestro Persiani a soumis mardi dernier au jugement des dilettanti. Je n'entreprendrai pas de raconter l'intéressante et vieille histoire de laquelle on a tiré le libretto

d'*Inès de Castro*. Un fils qui lève le poignard sur son père, de jeunes enfants qu'on enlève et qu'on assassine, une épouse qu'on empoisonne, un père qui meurt de douleur, tels sont les faits principaux de ce drame. Il en fallait moins pour avoir le droit d'exiger que la musique qui l'accompagne fût solennelle, terrible, et passionnée tour à tour. Si Weber ou Meyerbeer avaient eu à traiter le même sujet, ils auraient su imprimer à leurs inspirations le caractère lugubre et lamentable qui convenait. Malheureusement, le maestro Persiani a conçu d'une tout autre manière le développement de ce libretto. L'ouverture, composée de motifs communs, cousus sans ordre et sans art, est d'une pauvreté mélodique et harmonique au-dessous de ce qu'on peut s'imaginer. Nous y avons surtout remarqué un passage exécuté par le cornet à piston, qui est d'une trivialité repoussante. Dans le premier acte, il n'y a pas un seul morceau à citer ; dans le second, on a applaudi un duo entre Lablache et Rubini. Ce duo est en effet assez beau, mais la perfection de l'exécution a été pour beaucoup dans le succès qu'il a obtenu. La romance en *la* mineur que chante Inès dans la prison est un morceau bien fait, et la mélodie en est belle. Excepté ces deux citations, il est impossible de trouver dans la partition d'*Inès de Castro* une bonne page ; et quelle que soit l'idée peu avantageuse que nous ayons de la musique italienne actuelle, nous nous refusons à croire cependant qu'*Inès de Castro* soit un des meilleurs ouvrages qu'on ait représentés en Italie depuis quelques années. Au Théâtre-Italien on ne sait pas ce que c'est que la chute d'un opéra, aussi n'y a-t-il pas eu chute pour l'ouvrage du maestro Persiani. Ce n'est pas pour écouter de bonne musique que le monde dillettante vient à ce théâtre, c'est pour entendre les plus admirables chanteurs du monde, et sous ce rapport, il n'est jamais trompé dans son attente. Lablache, Rubini, Tamburini, mesdames Grisi, Garcia, Persiani, quel merveilleux sextuor, et comme de tels artistes savent bien dissimuler la faiblesse de l'œuvre qu'ils exécutent !

Après avoir exprimé notre admiration pour ces chanteurs sublimes, nous devons adresser nos éloges au chef d'orchestre qui est maintenant un des meilleurs qu'on puisse citer.

F. D......

THÉATRE DE LA RENAISSANCE.

LA CHASTE SUZANNE.

OPÉRA DE GENRE EN 4 ACTES.

Paroles de MM. Carmouche et F. de Courcy; musique de M. H. Monpou ; décorations de M. Rivière.

(*Première représentation.*)

Rien n'est plus dangereux et plus difficile à mettre au théâtre que les sujets bibliques; traités sérieusement, ils semblent mieux convenir à l'oratorio qu'à la scène, où le style solennel trop long-temps soutenu tourne infailliblement à la monotonie dont l'ennui est la conséquence inévitable. Le théâtre ne sera jamais la succursale de l'église. *Joseph* lui-même, malgré les innombrables beautés de la partition de Méhul, a eu peut-être plus de vogue au salon et dans les concerts qu'à la scène. L'audition complète de ce chef-d'œuvre y a toujours été fatigante. Aussi les diverses tentatives faites pour le remettre au théâtre n'ont jamais été couronnées de succès.

Les auteurs de *la Chaste Suzanne*, qui d'ailleurs savaient très bien que pour conjurer et combattre les mauvaises chances de ce genre, ils n'avaient pas dans leur collaborateur musical un génie trempé à la Méhul, ont eux-mêmes essayé d'introduire dans leur drame un élément de variété, en donnant aux vieillards un caractère comique, bouffon. Quand il s'agit de sujets sacrés, dignes de nos respects et de notre vénération, ce mélange affecte péniblement; on n'aime pas à jouer sur des matières qui touchent à la foi : le rire n'est pas libre, expansif; on se le reproche, si j'osais le dire, presque comme un sacrilége. Dans tous les cas, cela ne dispensait pas les auteurs d'avoir de l'esprit et du goût; les docteurs de la loi hébraïque, même dans la ridicule position de vieillards amoureux, n'ont jamais parlé un langage d'arlequin ou de bobèche, qui pourrait égayer les habitués du boulevard du crime, mais qui a médiocrement séduit la bonne société qui fréquente la Renaissance.

Hâtons-nous d'arriver à la nouvelle partition de M. Monpou :

Les trombonnes posent le sujet de l'introduction à la manière de Meyerbeer dans *Robert-le-Diable*. La ressemblance n'est que dans le procédé; elle s'arrête là.

Suzanne (madame Thillon) chante ensuite en style rossinien, deux couplets qu'elle accable de fioritures. Passons le trio qu'elle dit avec les deux vieillards (Dodé et Euzet), pour arriver à la stretta à trois temps du duo bouffe des vieillards qui est d'une agréable facture. Nous louerons sans restriction une romance pleine de candeur, d'une naïveté vraiment biblique, chantée par Daniel (Laborde); cette mélodie se reproduit d'abord dans un duo où elle se combine heureusement avec la partie sautillante et spirituelle du soprano, et enfin reparait avec un nouveau charme, accompagnée d'un chœur de femmes, dont le caractère léger forme une nouvelle opposition avec le sujet principal. Ce chœur se lie au finale du premier acte.

Dans le second acte, après un duo entre les vieillards vient une nouvelle romance, d'une suave mélodie; elle est accompagnée de quelques figures chorégraphiques et précédée au second couplet d'une charmante ritournelle exécutée par la flûte. Attirés par les cris de Suzanne, surprise au bain par les deux vieillards, les chœurs se mêlent à l'action par un chœur fugué d'un bel effet. Il prépare la scène de l'accusation d'adultère, qui est suivie d'un chœur d'indignation :

Pas de pitié pour elle !

sur lequel le compositeur a rassemblé toute son énergie, toute sa virtualité.

C'est au troisième acte que les hommes sérieux ont reconnu un progrès notable dans le talent de M. H. Monpou. Jusque-là des traces sensibles d'imitation dans la manière de traiter l'orchestre, attestaient seulement de sa part des efforts pour se rapprocher des maîtres dont ce musicien avait peut-être trop long-temps méconnu systématiquement la valeur. Nous serions tentés de penser que jusqu'ici il flotte incertain sur le choix de ses modèles; car Rossini, Meyerbeer et Halevy ont fourni un égal contingent à la partition de la *Chaste Suzanne*.

L'air de Daniel est précédé de quelques mesures de récitatif qui ont été rendues avec beaucoup de charme et de poésie par Laborde. Il a été ravissant en disant ce vers :

Mes yeux ne verront plus la lumière des cieux.

Il y a dans l'air un sentiment touchant de résignation, de tristesse et d'espérance.

Le sommeil appesantit les paupières de Daniel : une mélodie de flûte avec accompagnement de violoncelles amène par une belle modulation une marche harmonique des instruments à vent, mêlée à des accords de harpes et de violoncelles. L'ange paraît au milieu des nuages et dans une

mélodie claire et pure comme la lumière des cieux révèle à Daniel les volontés de Dieu. A cette vision succède une jolie cantilène de basse :

Enfant, ton âge m'attendrit, m'intéresse!

qui, poursuivi à deux parties, se lie au duo mouvementé, mais commun de mélodie qui termine le troisième acte.

Le dernier acte est très incidenté; la musique ne trouve guère à affranchir ses coudées qu'à l'air de Daniel. C'est le seul morceau qui sorte de la manière facile et légère de M. H Monpou.

L'instruction de ce musicien est de fraîche date; on le sent, malgré ses progrès, à la manière peu aisée dont il se sert des ressources qui viennent de lui être révélées. Il ne s'est pas encore bien reconnu dans ses nouvelles richesses. La distribution de ses moyens est faite sans règle, sans méthode, un peu au hasard. M. Monpou possède la qualité qui ne s'acquiert pas, le don de créer facilement des mélodies; maintenant qu'il a commencé à comprendre, comme l'atteste *la Chaste Suzanne*, que, sans un savoir profond et un travail consciencieux, son talent aurait vieilli sans gloire, sans durables succès. M. Monpou, que jusqu'ici la *Gazette* n'a guère pris au sérieux, offrira sans doute désormais des ouvrages dignes de fixer sur lui l'attention des hommes instruits qui apprécient la valeur d'une jolie romance, mais ne lui accordent pas plus d'importance que ce genre de composition n'en mérite.

La Renaissance avait réuni dans *la Chaste Suzanne* tous les éléments de succès. A la mise en scène la plus riche, la plus spendide, aux décorations les plus brillantes et les plus pittoresques se joignait encore l'attrait de trois importants débuts. M. Laborde a eu le bon esprit de ne pas afficher, à l'aide d'amis aussi maladroits que complaisants, la prétention d'éclipser aucun des talents en vogue, comme un certain M. Madron, qui, avant de savoir solfier, faisait, dans je ne sais quel journal, inviter Duprez à lui tenir la place vacante pour ses prochains débuts. Le chanteur de la Renaissance s'est présenté avec modestie; son nom était vierge de la réclame; aussi l'effet qu'il a produit a été d'autant plus grand qu'il était imprévu. La voix de M. Laborde n'est pas un ténor proprement dit, c'est une haute-contre qui, de poitrine, atteint l'*ut* sans efforts, et étend facilement, en fausset, son diapason jusqu'au *sol* suraigu. Sa méthode est naïve comme sa voix; l'art n'a encore déposé qu'un léger vernis sur ses qualités naturelles. Malgré quelques sons dont l'origine gutturale ou nasale est trop marquée, il est impossible d'entendre une voix plus fraîche, plus pure, plus touchante plus sympathique.

Nous devons aussi féliciter la *Renaissance* de l'acquisition précieuse qu'elle a faite dans la personne de M. Euzet, dont la voix de basse, d'un timbre agréable, exercée à la vocalisation, et la sage méthode ont reçu une égale et vive approbation. Que mademoiselle Ozy soit aussi la bien venue.

Croirait-on que si la critique a quelque chose à reprendre à l'exécution, c'est à madame Tillon qu'elle doit adresser ses remontrances.

Tout le monde sait que cette charmante cantatrice vocalise avec une grâce infinie, que sa physionomie est délicieuse dans le point d'orgue; pourquoi avoir choisi une occasion aussi intempestive que celle fournie par un rôle biblique pour nous donner une nouvelle preuve de sa facilité? Mais il y a des chanteurs qui feraient des roulades sur les ruines du monde, et même sans négliger le *portamento* et le hoquet italien de la cadence finale. Nous ne répéterons pas le compliment qu'Haydn adressa à une célèbre cantatrice de son temps; il était moins galant que nous ne nous croyons obligé de l'être en cette circonstance envers madame Tillon. ***

ALBUM BIANCHERI.

Sous le patronnage de *Casalla*, M. Biancheri offre au public un joli recueil de mélodies sur paroles italiennes; et, comme les bons vers ne sont pas plus à dédaigner dans les Album qu'ailleurs, nous ne devons pas négliger de faire compliment à M. Biancheri sur l'excellence de son choix; Métastase, le plus musical des poëtes, Pindemonte, Frugoni, Grossi, Cantie, ne pouvaient manquer de lui inspirer des chants heureux et faciles. Le nom que le compositeur a mis en tête de son recueil a été bien célèbre dans le quatorzième siècle, et pourtant ce nom serait oublié si celui qui le portait n'eût eu le bonheur d'être le maître et l'ami de Dante qui l'a immortalisé dans son grand poëme. Les mélodies de M. Biancheri ont, selon nous, un mérite assez peu commun de nos jours, celui d'être exemptes d'affectation, et d'être toujours marquées au coin du goût et de la simplicité. La *Rondinella*, *l'Esule* et la *Masinconia*, nous ont plus frappé que les autres pièces, parce qu'elles nous ont paru écrites avec plus d'inspiration, et que la tournure de la cantilème nous a semblé plus neuve; ce mérite et celui du bon goût de composition qui règne dans tout le recueil ne peuvent manquer de classer avantageusement M. Biancheri, déjà connu par la publication d'un Album pour 1839, parmi les auteurs dont les ouvrages s'entendent avec plaisir dans les réunions musicales de Paris.

J. A. de L.

Nouvelles.

*** *Académie royale de musique*. — La première représentation du *Drapier* est fixée au vendredi 3 janvier; l'ouvrage pouvait être donné plus tôt, mais on n'a pas voulu que le jour de l'an vînt en couper le succès, et l'on a retardé par mesure d'intérêt général. Le *Drapier* est ce qu'on appelle en Italie un opéra semi-seria, ou de demi-caractère. C'est Mario qui en remplit le principal rôle, et l'on dit que ce jeune artiste s'y montrera sous un aspect tout nouveau. Les autres rôles sont joués par mademoiselle Nau, Levasseur et Massol. Rien n'a été négligé pour que la mise en scène répondît au mérite de l'œuvre, pour que les yeux et l'oreille fussent également satisfaits.

— L'Opéra donnera aujourd'hui *Robert-le-Diable* et demain *Guillaume Tell*, pour la continuation des débuts de mademoiselle Dobré.

— A compter de mardi prochain, les répétitions des *Martyrs*, de Donizetti, reprendront avec une nouvelle activité.

*** *Théâtre-Italien*. — Mardi 31, *Il Barbiere di Siviglia*, chanté par mademoiselle Pauline Garcia, MM. Rubini, Tamburini, Campagnoli, Morelli; et jeudi 2 janvier, *Norma*, pour la rentrée de madame Grisi.

*** Des démarches ont été faites, dit-on, auprès du directeur des Italiens, pour que la salle de l'Odéon fût cédée, pendant les mois d'été, à une troupe allemande qui jouerait la comédie, le drame et l'opéra. On ne sait pas encore quelle réponse a été faite à la demande des artistes étrangers.

*** L'inauguration des fêtes masquées de la Renaissance est fixée au dimanche 5 janvier. Tout sera mis en œuvre cette année pour continuer la réputation de ces nuits. Le gaz illuminera la salle. Les quadrilles seront conduits par M. J.-B Tolbecque. Les bals de la Renaissance seront cette fois encore à la tête des fêtes du carnaval parisien.

*** Une nouvelle alliance vient d'être contractée entre la banque et le théâtre. L'unique héritier de la célèbre maison de commerce de Hambourg, M. Conrad B***, a épousé le 10 decembre, à l'église catholique des frères Moraves, dans Bergstrasse, mademoiselle Henriette Schütz, première cantatrice de l'Opéra de Copenhague.

*** L'*Ombre*, ballet nouveau de M. Taglioni père, vient d'être représenté à Saint-Pétersbourg. Nous ne dirons rien de la mise en

scène, c'est l'empereur de Russie qui en a fait les frais. Quant au succès de Mademoiselle Taglioni, il a été plus grand que jamais. Saint-Petersbourg retentit encore du triomphe de la célèbre danseuse.

*** Messemer, un de nos meilleurs cornets à piston, le rival de Dufresne, vient de mourir à Saint-Pétersbourg.

*** Des danseurs hongrois, accompagnés de leur orchestre, qui n'exécute que des airs nationaux, viennent d'arriver à Paris. On croit que nous les verrons aux bals de l'Opéra.

*** M. Adolphe Adam est gravement malade à Saint-Pétersbourg; les dernières nouvelles disent pourtant qu'il est heureusement hors de danger.

*** La ville natale de Dussek, Czaslan, en Bohême, se propose d'ériger un monument à ce grand artiste. Le pianiste Dreyschok, de Prague, qui jouit en ce moment d'une grande vogue dans sa patrie, a donné un concert à Czaslan dont la recette, qui s'est élevée à 400 florins, environ mille francs, était destinée à cette souscription.

*** Frédéric Schneider vient de terminer un oratorio nouveau, *le Temple de Salomon*, et déjà il s'occupe d'un autre ouvrage sacré intitulé *Bonifazeo*. — *Moïse*, tel est le titre d'un oratorio nouveau composé par M. Marx, notre savant collaborateur.

*** Tout passe vite de mode à Paris. Les concerts Musard, qui ont joui d'une vogue si grande, sont en liquidation et font retentir les tribunaux de plus de bruit qu'ils n'en firent jamais.

*** Une famille malheureuse d'un artiste étranger a rencontré le plus généreux et bienveillant appui dans la noble philanthropie de plusieurs artistes français, qui se sont empressés, à la recommandation de l'illustre M. Berton, d'organiser une matinée musicale, qui aura lieu dimanche prochain, dans l'élégante salle que M. Hertz cède gratis pour cet acte de bienfaisance. Les billets et les programmes se vendront chez M. Gentile, éditeur de musique, place des Italiens, 1.

*** Il vient d'être défendu, en Hanôvre, de manifester au théâtre son approbation ou sa désapprobation d'une manière bruyante, sous peine d'être expulsé de la salle, et, selon les circonstances, arrêté et puni.

*** Aloyse Mooser, le célèbre facteur d'orgues et de pianos, est mort à Fribourg en Suisse le 19 de ce mois, à l'âge de 69 ans. Son chef-d'œuvre est l'orgue si renommé de l'église collégiale de St-Nicolas à Fribourg, lequel est composé de 64 registres et de 4 claviers. *La Gazette musicale* a publié une notice sur cet orgue.

*** Mademoiselle Robert Mazel dont nous avons applaudi le beau talent il y a deux ans, vient d'ouvrir à Toulouse un cours de musique qui promet à ses élèves des leçons aussi parfaites en méthode que fécondes en résultats.

*** Le concert que mademoiselle Ida Castellani a donné jeudi dernier dans les salons de l'Athénée avait réuni une assemblée nombreuse qui a été pleinement satisfaite de l'exécution vocale et instrumentale d'un programme très varié.

*** La première séance (de la 3ᵉ année) des matinées données par MM. *Allard*, *Chevillard*, aura lieu dimanche 5 janvier, dans les salons de M. Petzold, on entendra le *septième quatuor* de *Beethoven*, un concerto de violoncelle composé et exécuté par M. Chevillard. Une sonate de Mayseder, par mademoiselle Loveday et Allard, et un quintette en *sol mineur* de Mozart. Voilà des séances musicales comme on n'en voit pas assez souvent à Paris, et que l'on ne pourrait trop encourager.

*** « A l'avant dernière soirée de M. Zimmermann on a particulièrement remarqué le talent, à la fois gracieux et solide, d'une jeune pianiste, mademoiselle Rosaria, dont le succès a été d'autant plus flatteur qu'elle a su se faire applaudir à côté de M. Litolf de Villallobos, élève de Moscheles, pianiste qui a cette année le privilége d'occuper l'attention publique. »

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** Rouen. — La Lucia de M. Donizetti, traduite par MM. Alphonse Royer et Gustave Vaëz, a obtenu ici, mardi dernier, un beau succès. Le ténor Wermelen et le baryton Lebros ont, avec madame Lavry, mérité d'unanimes applaudissements. Le *théâtre des Arts* de notre ville répète avec activité les *Catalans*, opéra en deux actes de MM. Burat de Gurgy et Elevart; après la représentation de cet ouvrage sur lequel l'administration fonde de légitimes espérances, la direction s'occupera de la mise en scène de *Guido* de M. Halévy.

*** *Nantes*. — *Les Treize* ont obtenu un fort beau succès ici. Trois représentations ont été données dans le courant d'une semaine et ont attiré beaucoup de monde.

*** *Aire* (Pas-de-Calais). — Le jour de Noël on a exécuté une messe en chœur avec un grand nombre de voix et accompagnement d'orgue. L'effet était excellent et a produit une grande impression sur les habitants de cette petite ville, où le bienfait de la musique n'existait pour personne. C'est à M. Lamort, vicaire de l'église paroissiale, et à M. Dubois, organiste, qu'on doit ces beaux résultats. Une classe a été organisée, des ouvriers et des enfants y reçoivent l'instruction musicale, et bientôt, sans doute, le nombre des élèves s'accroîtra au point de pouvoir exécuter de grandes compositions. L'administration municipale de cette ville est trop éclairée pour ne pas encourager une semblable institution dont l'utilité morale n'a pas besoin d'être démontrée. Que les villes voisines suivent l'exemple qui leur est donné à Aire, et dans peu d'années l'Artois rivalisera avec certaines provinces d'Allemagne pour le goût et l'étude du chant.

*** *Tours*. — La Société philharmonique a donné vendredi dernier le concert au bénéfice des pauvres; l'assemblée était brillante et le programme parfait, aussi l'enthousiasme des auditeurs a-t-il répondu aux soins, au mérite des membres de cette Société. Madame de Sparre a daigné consacrer sa belle voix, son immense talent, à l'embellissement de cette soirée destinée aux pauvres. Elle a chanté avec une expression ineffable la magnifique scène de *Guido* et la cavatine de *la Cenerentola*. M. Vogt s'est aussi fait entendre et admirer dans deux morceaux. L'ouverture du *Jubilé*, de Weber, un chœur de la *Cenerentola*, le finale d'*Euryante* ont rempli le reste de ce beau concert. M. Cremont a droit à des félicitations unanimes pour l'habileté avec laquelle il dirige et perfectionne la Société philharmonique de Tours.

*** *Poitiers*. — Vogt a donné un concert dans cette ville. On a bien apprécié son admirable talent. M. d'Aubigny, notre grand et savant organiste, a exécuté dans cette soirée une fantaisie de Moscheles, M. Robin un air de Bériot, M. Lintra un air de Rode, M. Prod un air de Tulou, M. Girand un air de basson de Beer.

Nous avons eu aussi une exposition des produits de l'industrie dans laquelle on a remarqué un excellent piano de M. Gaudonnet, ancien ouvrier de Pape et d'Erard, actuellement établi à Poitiers. Divers perfectionnements importants ont été introduits dans le mécanisme et dans la disposition de l'instrument, qui joint à une grande solidité une excellente qualité de son. Aussi le jury, sur le rapport des principaux artistes, a-t-il décerné à M. Gaudonnet *une médaille d'or*. On a en outre décidé que le piano exposé serait acheté au fabricant et mis en loterie pour un acte de bienfaisance.

*** *Toulouse*. — M. Szczepanowski, guitariste polonais, a donné un concert dans notre ville. L'intérêt qu'inspirait cet artiste avait attiré beaucoup de monde à son concert, et son talent a répondu à l'empressement du public. Il a su tirer de cet instrument incomplet et ingrat des effets neufs et très heureux.

*** *Montpellier*. — M. Andrade, professeur de chant qui était fixé à Lille, vient d'arriver dans notre ville, où il est dans l'intention d'habiter désormais. Ce serait une bonne fortune pour nos dilettanti que la présence et les conseils de cet artiste distingué.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Vienne*, 20 décembre. — Hier enfin nous avons pu admirer et applaudir cette magnifique partition des *Huguenots*. Il y a quelque temps qu'on avait représenté cet admirable opéra de Meyerbeer sur un théâtre secondaire de notre ville, mais il était réservé au Grand Opéra impérial de nous le faire entendre dignement. La première représentation au Théâtre de la Cour a eu enfin lieu hier, et il est impossible de vous faire une idée de l'enthousiasme qu'elle a provoqué. L'exécution a été fort belle, et ce sont surtout nos chœurs, que l'on peut appeler les meilleurs de l'Europe, qui ont chanté admirablement tous les morceaux de cette sublime partition.

Le Directeur, MAURICE SCHLESINGER.

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.